

Vilma Mota Quintela

LITERATURA DE CORDEL: ENSAIOS

Dissertação apresentada ao Curso de
Teoria Literária do Instituto de Estudos
da Linguagem da Universidade Estadual
de Campinas como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Haquira Osakabe

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
1996

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA:	UNICAMP
	R 45L
V.	28510
TEMPO 30/	667/96
PRUC.	
C	<input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	11/09/96
Nº CPD	

CM-00092055-8

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Q45L

Quintela, Vilma Mota

Literatura de cordel: ensaios / Vilma Mota Quintela. - - Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Haquira Osakabe

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

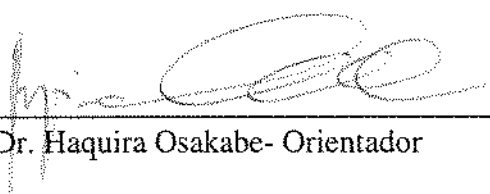
1. Literatura de cordel. 2. Crítica literária. 3. Literatura brasileira - história e crítica. I. Osakabe, Haquira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por VIRMA MOTA

QUINTANA

e aprovada pela Comissão Julgadora em
29 / 08 / 96.

Prof. Dr. HAQUIRA OSAKABE



Prof. Dr. Haquira Osakabe- Orientador



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber



Prof. Dr. Sírío Possenti

Prof. Dr. Jonas de Araújo Romualdo

A meus pais

A Maria Lúcia

e

A Manoel D'Almeida Filho
(em memória)

Agradeço, especialmente, a Haqira Osakabe pela dedicação.

Ternos agradecimentos a Teresa Cândolo e a Ricardo H. Shibata, ouvintes participantes e grandes incentivadores deste estudo.

Agradeço também aos amigos- Neli Edith, Fanca Sani, Lindóia S. de Almeida, Paulo Roberto de Oliveira, Gabriela Caldas, Ana Teresa Mayoral, Luiz Eduardo, Iracema S. Müller, Fernando Villarraga, Paulo Ricardo, Vânia Quintela, Klaus Reckling, Yázmin Lópes Lenci, José Paulo Nascimento - pelo carinho e apoio na realização deste trabalho.

*Assim como a língua, a cultura oferece
ao indivíduo um horizonte de possibilidades
latentes - uma jaula flexível e invisível
dentro da qual se exercita a liberdade
condicionada de cada um.*

Carlo Ginzburg, **O queijo e os vermes.**

RESUMO

Este material é composto de três ensaios sobre a literatura de cordel nordestina. No primeiro deles, intitulado "Particularidades do gênero", aponto alguns dos traços estilístico-composicionais que formam o seu código poético e permitem reconhecer as condições específicas do contexto de atividade do qual seus enunciados emergem como formação discursiva. Para tanto, apoio-me na noção de gênero do discurso, introduzida por Mikhail Bakhtin e retomada pelo teórico da Análise do Discurso Dominique Maingueneau.

*Já no segundo ensaio, "Etos e significação", procedo à análise dos cordéis **Os conselhos do destino** e **O homem que numa hora passou cem anos andando**, do poeta Manoel D'Almeida Filho, no sentido de observar como, no caso dessas composições, o autor investe os mecanismos de enunciação próprios do gênero e os efeitos discursivos decorrentes do modo particular como são empregados esses recursos em cada uma delas.*

Por fim, no terceiro ensaio, que tem como título o nome de um dos mais expressivos autores da literatura de cordel, o já mencionado Manoel D'Almeida Filho (1914-1995), busco traçar o perfil do poeta, detendo-me, principalmente, nos aspectos que permitem compreender as condições específicas em que se deu o exercício de sua arte. Tendo por base os dados biográficos do autor e levando em conta a totalidade de sua produção poética, pretendo destacar, nesse esboço, algumas das principais características que definem o contexto singular em que se manifestou a sua obra.

SUMÁRIO

Nota Prévia	8
1. Particularidades do Gênero	10
2. Etos e Significação	27
2.1 <i>Dois Cordéis</i>	30
3. Manoel D'Almeida Filho	44
<i>Nota preliminar</i>	45
3.1. <i>O Universo da Criação</i>	47
3.2. <i>O Poeta e suas Convicções</i>	60
3.3. <i>Tradição Impura</i>	71
<i>Palavras Finais</i>	80
Bibliografia	83
Apêndice	88

NOTA PRÉVIA

O trabalho que se apresenta é o resultado final dos ensaios “Particularidades do Gênero”, “Etos e Significação” e “Manoel D’Almeida Filho”, submetidos ao exame de qualificação, em abril deste ano. Nesta versão, além dos acréscimos necessários, poucas mudanças foram realizadas, exceto na primeira parte (“Particularidades do gênero”), em que, os reparos feitos pelos examinadores- Profs. Drs. Márcia Abreu e Sírio Possenti, da UNICAMP- ocasionaram modificações de ordem metodológica. Nesse ensaio, foi suprimida da abertura a reflexão sobre a teoria dos “gêneros do discurso”, que se destacava da análise, sendo introduzido, ainda nas primeiras páginas, em forma de nota de rodapé, um comentário referente à problemática, para justificar o termo, tal como este é empregado na abordagem. Ainda nessa parte, os acréscimos consistiram, basicamente, na introdução, no início do trabalho, de um panorama em que são apresentados traços gerais, relativos à constituição material do cordel e ao horizonte de suas

possibilidades temáticas. Nesse ponto, procuro fornecer dados que permitem visualizar o aspecto heterogêneo do universo temático do sistema literário cordel, para, em seguida, proceder à análise dos elementos que assinalam a homogeneidade estilístico-composicional de suas obras.

No segundo ensaio, “Etos e significação” (em que verifico o modo particular como são empregados os mecanismos de enunciação próprios do gênero em dois exemplares do cordel), foram realizadas pequenas modificações na parte final da análise de **Os conselhos do destino**, de Manoel D’Almeida Filho, no sentido de tornar mais claros alguns pontos questionados no exame de qualificação. Além disso, foi introduzido o já previsto estudo do cordel **O homem que numa hora passou cem anos andando**, do mesmo autor, e palavras finais, em que procuro convergir as duas análises.

Já no último ensaio (onde traço o perfil do autor Manoel D’Almeida Filho, detendo-me, principalmente, nos aspectos que dizem respeito às condições específicas de produção de sua obra), além do acréscimo de novas notas em “O universo da criação”, submetida ao exame, foram incorporadas ao trabalho as partes “O poeta e suas convicções” e “Tradição impura”, antes apenas referidas.

1. PARTICULARIDADES DO GÊNERO

*"Poeta tem liberdade,
Sagrado dom da natura.
Conforme a literatura,
Escreve o que tem vontade."
(J. P. da Rocha)*

Neste estudo, procuraremos analisar alguns dos traços estilístico-composicionais que assinalam a existência do cordel enquanto formação discursiva.

O termo cordel designa, neste caso específico, o material poético originado no Nordeste, por volta do final do século passado, mais conhecido por seus autores e consumidores habituais como *folheto*, *romance*, ou *livro de feira*, entre outras denominações correntes.¹ Essas publicações, que aparecem em brochuras de oito a sessenta e quatro páginas de folhas *in quarto*, formam um corpo heterogêneo de modalidades discursivas, classificadas por seus autores de acordo com o tema e com a extensão das obras.² Partindo dessa classificação, podemos dividir as séries temáticas em dois grupos principais: o grupo dos *folhetos* e o grupo dos *romances*. Em sentido estrito, a palavra folheto identifica as publicações que contêm obras de oito a dezesseis páginas, que podem se apresentar na forma predominantemente narrativa ou não (em algumas dessas modalidades predomina a forma descritiva ou do comentário). Nesse grupo, destacam-se

¹ É tarefa quase impossível apontar com absoluta precisão a época em que começam a ser produzidos os primeiros exemplares do gênero. Contudo, algumas evidências, entre as quais, o advento tardio da imprensa no Brasil, tornam provável o fato do seu surgimento nos últimos anos do século passado. A maioria dos estudos concorda em apontar Leandro Gomes de Barros (1868-1918), Silvino Pirauá de Lima(1848-1913) e Francisco das Chagas Batista(1882-1930) como os primeiros autores a produzirem cordéis no Nordeste. Cf. ALMEIDA, Horácio de (int.)- **Literatura popular em verso: antologia**, pp. 1-14; BATISTA, Sebastião Nunes et alii- **Lietratura popular em verso: estudos**, pp. 1-32 e MEYER, Marlyse- **Autores de cordel**, pp. 7-9. Consultar também ALMEIDA, Átila e SOBRINHO, José Alves- **Dicionário biobibliográfico de poetas populares**. As indicações completas de todas as obras mencionadas neste estudo estão na Bibliografia.

² Cf. SOUZA, Liêdo Maranhão- **Classificação popular da literatura de cordel**.

relatos de acontecimentos marcantes (secas, inundações, guerras etc.), narrativas de feitos heróicos (envolvendo personalidades controversas como os cangaceiros Antônio Silvino e Lampião ou proscritos imaginários como o Valente Vilela), tributos a personalidades religiosas ou políticas (como o beato Padre Cícero ou Getúlio Vargas), contos de exemplo, representações de desafios, ditos graciosos (muitas vezes, obscenos), sátiras de costumes etc. Os *romances* são obras narrativas de caráter ficcional que, geralmente, constituem volumes de vinte e quatro a sessenta e quatro páginas. Nessa classe, incluem-se, basicamente, “histórias de amor, sofrimento e bravura”, composições que narram sucessos notáveis ou heróicos e contos de encantamento (de “príncipes, fadas e reinos encantados”).³

Não obstante a heterogeneidade característica do seu universo temático⁴, a literatura de cordel constitui um *sistema* de obras que se vinculam pela legitimação de um código discursivo comum: elas se especificam como um *gênero* de produção escrita destinada, fundamentalmente, à prática da leitura recitativa. Convém salientar de um modo especial esse aspecto, que se apresenta

³Idem. Embora familiar à comunidade dos autores do cordel, a oposição folheto-romance deve ser relativizada ao máximo. Quanto a isso, importa considerar, entre outras coisas, que, assim como, em uma acepção geral, o termo folheto denomina todas as publicações do cordel, incluindo os romances, a palavra romance também pode ser usada para nomear obras narrativas pouco extensas (com oito ou dezesseis páginas), geralmente, de caráter ficcional. Não é objetivo deste estudo proceder a uma classificação rigorosa das modalidades discursivas do cordel. Apresento esses dados, de modo demasiadamente simplificado e esquemático, apenas para que tenhamos uma visão panorâmica do assunto. Para uma compreensão mais abrangente das modalidades típicas do cordel ver (além do estudo já mencionado) DIÉGUES Jr., Manuel- “Ciclos temáticos na literatura de cordel”, in: **Literatura popular em verso: estudos** (obra cit.), e ARANTES, Antônio A.- “Os folhetos do ponto de vista dos seus produtores e do seu público”, in: **O trabalho e a fala**.

⁴ Quando apresento esse panorama, deixo de tocar em um aspecto bastante significativo para a compreensão do imaginário do cordel, qual seja, o problema das fontes. Ao lado das criações individuais (que, em boa parte das vezes, reelaboram assuntos ou motivos recorrentes da tradição oral), são características da tradição nordestina de folhetos, as adaptações de histórias da novelística tradicional, que constituem o corpus do cordel português (tais como as antológicas **História da donzela Teodora** e **História da formosa Magalona**); de novelas de rádio e televisão, de melodramas circenses, de livros de faroeste etc. A propósito, para um estudo das adaptações em folhetos da novelística tradicional, ver CASCUDO, Luís da Câmara- **Cinco livros do povo**. Ver também FERREIRA, Jerusa Pires- **Cavalaria em cordel**. A autora dedica boa parte dessa obra a uma análise comparativa dos folhetos nordestinos gerados a partir de uma versão em português da **História do Imperador Carlos Magno**.

não apenas como um dado relativo às circunstâncias empíricas de produção dos enunciados do cordel, mas também como um fator determinante de sua constituição genérica. Dirigido tanto ao olho quanto ao ouvido, o discurso do cordel implica um repertório estrito de formas e de mecanismos poéticos aptos a submeter a linguagem às finalidades e às exigências próprias da *performance* oral. Considerando a função declamatória um dado fundamental da organização do código de linguagem específico do cordel, gostaria de refletir, inicialmente, alguns pontos que nos permitem confrontar o processo de enunciação característico dos seus enunciados com o contexto de atividade social do qual eles emergem como formação discursiva.⁵

⁵ Para traduzir o cordel enquanto *formação discursiva*, emprego a noção dos *gêneros do discurso* de M. Bakhtin (cf. BAKHTIN, Mikhail- "Os gêneros do discurso". In: **Estética da criação verbal**). Enfatizando o caráter social da linguagem (a língua em sua integridade concreta e viva e não enquanto sistema abstrato de regras e relações) o autor reflete a problemática relativa aos modos como, em situações de comunicação específicas, instituem-se as formas mais ou menos padronizadas do discurso. Respondendo a condições e às finalidades da comunicação em um campo de atividade socialmente definido, todo enunciado (seja uma réplica do discurso cotidiano, uma obra literária ou de qualquer tipo), ainda que, tomado isoladamente, possa refletir um estilo individual, implica um modo relativamente estável de utilização da língua ou um gênero de discurso determinado. Alguém que, em uma dada situação enunciativa, elabora um relatório médico ou uma obra de ficção, elabora, em certa medida, um enunciado individual. Em certa medida, uma vez que, para realizar esse ato discursivo, tal sujeito, necessariamente, coloca em jogo mecanismos de enunciação típicos da linguagem no contexto de atividade específico (no caso, o da atividade médica ou o da atividade literária) em que ele se posiciona: "Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*." (p.279, grifo do autor). De acordo com a especificidade da esfera de atividade e do contexto de comunicação verbal que o sujeito da enunciação integra (das condições e situações da comunicação, do conjunto constituído de parceiros etc.), seu enunciado importa formas mais ou menos estáveis do discurso. Ao lado dos gêneros que requerem uma forma estritamente padronizada (basicamente, a formulação de documentos oficiais e toda a sorte de gêneros cerimoniais) há os gêneros mais livres e criativos da comunicação oral e escrita (os gêneros das reuniões sociais, da conversação familiar e íntima etc.; e, entre os gêneros complexos do discurso, sobretudo, as formas artístico-literárias). Entretanto, mesmo nos contextos mais propícios à expressão da individualidade do falante, a atividade verbal sempre se realiza através da escolha de um gênero determinado: "Aprendemos a moldar nossa fala às formas do gênero e, ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume (a extensão aproximada do todo discursivo), a dada estrutura composicional, prever-lhe o fim, ou seja, desde o início, somos sensíveis ao todo discursivo que, em seguida, no processo da fala, evidenciará suas diferenciações. Se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de construir cada um dos nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível." (p. 302). Sobre a problemática dos gêneros do discurso, ver também MAINGUENEAU, Dominique- "Gêneros e posicionamentos". In: **O contexto da obra literária**.

Em oposição ao discurso de tendência monológica, que caracteriza o sistema da escrita gráfica e, mais ainda, o sistema da comunicação impressa, enquanto dispositivo organizado em função da interlocução à distância, a literatura de cordel se apresenta como um *gênero de discurso*, essencialmente, interativo, isto é, dialógico (no sentido literal da palavra). Se, dadas as condições específicas de sua existência, os gêneros do discurso cultural vinculados à difusão impressa presumem um modo de composição, de certa forma, autônomo relativamente ao entorno físico do receptor a que se destinam (o discurso é concebido em função da impossibilidade do acesso direto do interlocutor à situação efetiva da produção textual), o cordel resulta como suporte do ato discursivo de um emissor que prima por estabelecer um contato de máxima proximidade com os interlocutores pressupostos no processo da comunicação. Em suma, ao contrário das formas cultas do discurso escrito que tendem a supressão deliberada de qualquer referência a uma situação enunciativa explícita⁶, os enunciados do cordel importam, mediante um jogo discursivo caracteristicamente dialógico, na maioria das vezes, conduzido por um enunciador indiscreto, falando de corpo presente com um leitor afim, o contexto de oralidade, em

⁶ O tradicional relato histórico, paradigma dos regimes discursivos em que, elidindo-se os sinais identificadores da voz enunciativa, pretendem-se comunicar o pensamento puro, desligado do contexto de enunciação que os torna possível, pode ser apresentado como o contra-exemplo mais perfeito dos enunciados do cordel. A propósito, partindo da análise lingüística do relato histórico como modelo da enunciação impessoal, a teoria de Émile Benveniste define a clássica oposição *narrativa-discurso*. (cf. BENVENISTE, Émile- **Problemas de lingüística geral**, vol. I, p. 260-276) Conforme essa teoria, a *narrativa* representa o grau zero da enunciação: "Os acontecimentos são apresentados como se produziram, à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui; os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos." (p.267) Ao contrário, para o autor, o *discurso* se caracteriza por uma enunciação que supõe um locutor e um ouvinte, e pela intenção do primeiro de influenciar, de algum modo, o outro. No sentido que serve a nossa análise, entretanto, o termo *discurso* representa a linguagem posta em ação, a "língua em sua integridade concreta e viva" (tal como define Bakhtin). Nesse sentido, o *discurso* é sinônimo do *enunciado*, entendido não propriamente como uma dimensão superior à frase, mas como *unidade da comunicação verbal* (obra cit.). Usando o termo nessa acepção, os teóricos da Análise do Discurso refletem a impossibilidade efetiva do apagamento total da instância enunciativa em qualquer espécie de enunciado, mesmo nos gêneros impessoais, que, eliminando qualquer vestígio da situação de enunciação, não deixa de revelar o intuito ideológico do ocultamento do jogo discursivo. Para uma melhor compreensão dessa problemática, ver MAINGUENEAU, Dominique, obra cit. pp. 121- 154. Ver também, POSSENTI, Sírío- **Discurso, estilo e subjetividade**.

razão do qual a mensagem é articulada. Para melhor explicitar esse processo, será de grande valia observarmos este fragmento da antológica **Batalha de Oliveiros com Ferrabraz**, de Leandro Gomes de Barros:

*Eu agora me lembrei
Da falta que cometi,
Mas foi porque me esqueci,
Por isso não relatei.
Porem sempre fallarei
Para o leitor se agradar,
Quem sabe ha de se lembrar
Na lucta dos cavaleiros,
O cavallo de Oliveiros
Quando quiz desembestar⁷*

Essa passagem, em que o narrador interrompe de forma brusca o andamento linear da narrativa, para solucionar um lapso de memória, demonstra plenamente a oralidade característica do estilo discursivo do cordel. Com efeito, essa pode parecer uma solução incompreensível ou, no mínimo, ingênua, para um leitor reduzido à lógica que comanda a elaboração dos textos estritamente regulados pelo código da escrita. Ao contrário do que ocorre na *performance* oral, em que prevalece a necessidade de estabelecer um contato direto com o público de ouvintes e não a intenção de desenvolver um texto autônomo, no enunciado escrito, a distância irredutível entre os parceiros do ato discursivo abre espaço à reelaboração textual, que permite evitar as referências explícitas às circunstâncias reais do processo da enunciação. Torna-se possível, na prática discursiva que se realiza em função da leitura individualizada, examinar a arquitetura do texto em sua globalidade e corrigir os enganos involuntários da memória através da reescritura. A maneira aparentemente aleatória como, nesse cordel, o enunciador introduz o comentário para

⁷ Cf. ALMEIDA, Horácio de (int.)- **Literatura popular em verso: antologia**, tomo II, p. 159.

fazer uma declaração adicional, quebrando, por instantes, o ritmo da narrativa, não deixa de causar a impressão de que estamos lendo um texto produzido sob as circunstâncias de uma comunicação oral. É significativo o fato de que em uma versão posterior da **Batalha de Oliveiros com Ferrabraz**, possivelmente uma das obras mais conhecidas do consagrado Leandro Gomes, são incluídos novos episódios à história, entretanto, permanece, no mesmo ponto, a referência à falha involuntária do enunciador.⁸ Refletindo as condições específicas da comunicação cultural em um contexto dominado pela oralidade, esse recurso, que pode parecer um defeito de estruturação narrativa quando submetemos o romance a uma leitura silenciosa, adequa-se perfeitamente à finalidade discursiva a que o enunciado se destina.

Mecanismo necessário à encenação da palavra viva, dirigida a um público presente, o elemento retórico aparece como fator constitutivo do ritual que define a linguagem específica da literatura de cordel. Praticamente todos os textos do cordel engendram uma nota dramática: são apresentados por um enunciador, na maioria das vezes, individualizado que se dirige de maneira explícita a seus interlocutores, fazendo sobressair a função conativa do discurso. Embora possa intervir no meio do relato para fazer uma declaração circunstancial, como ocorre no exemplo acima mostrado, ou, em uma situação narrativa, para efetuar um julgamento sobre personagens ou fatos ligados ao enredo ou para apresentar eventos simultâneos, mudando o rumo da narração—como ocorre nesta estrofe de Manoel D’Almeida Filho

*Nesse reino lhe aguardavam
As mãos da felicidade,
Porém nós vamos deixá-lo
Já bem perto da cidade*

⁸ Existe, pelo menos, duas versões da **Batalha de Oliveiros com Ferrabraz** editadas pelo próprio Leandro, uma de 1909 e outra de 1913. Idem, pp. 135-232. Nessa mesma antologia, há também uma reedição póstuma de 1920 da versão de 1909.

*E descrever como um povo
Sofria a fatalidade.⁹ -*

o mais freqüente é que ele intensifique a sua presença na abertura e no encerramento da narrativa, respectivamente, para justificar e concluir o ato discursivo. Nesse caso, torna-se evidente o fim retórico do comentário: estabelecendo uma relação de proximidade com seus interlocutores presumidos, o enunciador procura convertê-los à causa da enunciação. Eis, por exemplo, as estrofes introdutórias de outro cordel de Manoel D'Almeida:

*Entre fatos mais falados
Pelas plagas do sertão,
Temos as grandes façanhas
Dos cabras de Lampião
Mostrando quadras da vida
Do famoso capitão.*

*Em diversas reportagens
De revistas e jornais,
Com testemunhas idoneas
Contando fatos reais,
Coligimos neste livro
Lances sensacionais.¹⁰*

Ao antepor o comentário à narrativa, usando a primeira pessoa amplificada - (*Nós*) "*Temos as grandes façanhas*", o enunciador estende o enunciado até o leitor, introduzindo-o no momento presente em que se dá o processo da enunciação. Empregando, retoricamente, essa forma pronominal para evidenciar o próprio ato e o objeto discursivo- (*Nós*) "*Coligimos neste livro/ Lances sensacionais*"- e, referindo-se ao valor documental do enunciado, como que para

⁹ FILHO, Manoel D'Almeida- **Os três conselhos da sorte**. São Paulo, Luzeiro, 1. ed. 1970. Nesse ponto, o enunciador interrompe o relato das aventuras vividas pelo herói, para introduzir o leitor no ambiente onde acontecerá o desenlace da narrativa. As indicações bibliográficas dos cordéis aqui mencionados, quando não tomadas de antologias, aparecem nas notas de rodapé.

¹⁰ D'ALMEIDA FILHO, Manoel - **Os cabras de Lampião**. São Paulo, Luzeiro, 1. ed. 1966, p.3.

convalidar a autoridade enunciativa, ele investe sobre a atenção do destinatário, suscitando a sua adesão.¹¹ Ao concluir a narrativa, o enunciador sela o pacto inicialmente firmado com a audiência, retomando a situação de comentário:

*Aos meus admiradores
Levo uma história concreta
Manipulada com fatos
Em cada fonte correta
Inserida no sertão,
Dos cabras de Lampião,
A narração mais completa.*

No cordel, o modo como intervém o enunciador pode variar de acordo com o estilo individual do autor, com suas condições específicas de produção ou ainda com suas intenções discursivas. Nesse caso, o comentário do enunciador pode cumprir um fim meramente retórico, como ocorre em **Os cabras de Lampião**. Quanto aos dois primeiros casos acima referidos, em que o comentário ocorre no meio do enunciado, podemos notar uma diferença funcional na maneira como a voz discursiva interfere. Na estrofe tomada do cordel de Leandro Gomes, o enunciador interrompe o andamento linear da narrativa para *acrescentar* um fato episódico

¹¹ No quadro da teoria da enunciação, o estudo dos modos de emprego das formas pronominais pessoais (“eu-tu” / “nós-vós”), bem como dos indicadores (advérbios) espaço-temporais no enunciado, constitui o ponto de partida para uma abordagem tipológica dos discursos (a propósito, ver MAINGUENEAU, Dominique- **Approche de l’énonciation en linguistique française**, sobretudo, pp.5-34). Tomadas como *operadores* da conversão do sistema impessoal da língua em enunciados concretos, as formas da pessoa verbal no enunciado marcam, em primeira instância, a relação estabelecida entre os parceiros virtuais ou reais de uma dada situação comunicativa (relação de proximidade ou distância, formal ou informal), ao passo que, associadas aos indicadores adverbiais, inscrevem o enunciado no tempo e no espaço, relativamente ao momento e ao lugar em que se realiza o ato da enunciação. Levando em conta esse dado, podemos observar que o emprego da forma pessoal “nós” cumpre uma função específica em cada uma das vezes em que aparece subentendido na passagem acima apresentada: enquanto em “*Temos as grandes façanhas*”, o “nós” implícito serve, essencialmente, à inclusão do interlocutor no plano do discurso, em “*Coligimos neste livro*”, ao contrário, ele remete, exclusivamente, ao ato e ao sujeito da enunciação enquanto autoridade do processo discursivo. Nesse caso, usando a forma pessoal amplificada “nós”, ao invés da forma pessoal estrita “eu”, esse enunciador se reveste da autoridade de um falante que, transcendendo a individualidade efetiva de sua condição, dirige-se a uma comunidade presumida, assumindo-se como porta-voz de um discurso previamente autenticado.

relacionado a um acontecimento anteriormente narrado, como se submetido aos desvios involuntários da memória. No segundo caso, ao contrário, a voz enunciativa se manifesta para *coordenar* acontecimentos simultâneos relacionados ao enredo, funcionando, dessa forma, como um elemento da coesão intratextual. Não obstante essas variações, os três exemplos mencionados servem para assinalar que a produção aparente dos enunciados do cordel resulta homóloga ao sistema de sua transmissão. Estabelecendo a *encenação* de um discurso que se firma na relação de proximidade entre os sujeitos envolvidos no ato enunciativo (“*fallareil* Para o *leitor* se agradar”; “Porém *nós* vamos deixá-lo”; “*Temos...*”/ “Aos *meus* admiradores/ *levo...*”), os cordéis convalidam, de diferentes maneiras, o contexto de atividade oral que os torna possível.

Ainda que tenha por base o texto impresso, o sistema discursivo do cordel se caracteriza, sobretudo, pela codificação de uma linguagem ajustada aos valores poéticos de uma comunidade culturalmente substantiada na oralidade. Um repertório preciso e não muito amplo de formas artísticas e estratégias discursivas convencionais, basicamente, traduzem o seu cânon. O capital de possibilidades estéticas, que determina a organicidade desse sistema, prescreve um processo de criação estritamente regulado por normas coletivas, procedentes de expressões culturais transmitidas oralmente e apoiadas em modelos poéticos arcaicos. A rigorosa canonicidade do sistema discursivo do cordel, vincula-o, pois, a uma rede de práticas orais socialmente reconhecidas, possibilitando um modo de difusão que transcende as limitações do texto impresso. Passaremos a especificar melhor esse aspecto, que nos permite conceber as condições empíricas

de produção do cordel, ou seja, as circunstâncias relativas ao contexto de atividade em que ele surge como formação discursiva, como elemento constitutivo de sua determinação genérica.

Quanto às matrizes estéticas que serviram de respaldo à homogeneidade estilística do cordel, é importante assinalar, antes de mais nada, as relações efetivas dessa literatura com tradição da *cantoria* nordestina.¹² Até certa época, que dificilmente se pode precisar com exatidão, o cordel e a cantoria aparecem como gêneros quase indistintos. Como atestam diversos testemunhos, ao menos durante a primeira metade deste século, a atividade dos cantadores constituiu um importante meio de difusão das obras publicadas em folhetos.¹³ Coexistindo no mesmo espaço social, muitas vezes, essas obras entraram para o repertório da cantoria, assim como as gestas do romanceiro oral tornaram-se assuntos recorrentes nos folhetos.¹⁴ Rigorosamente, todas as formas poéticas integradas à literatura de cordel fazem parte da tradição da cantoria. A matriz estrófica mais popular entre os cantadores, a sextilha com rimas consoantes nos versos pares, é o modelo fundamental dos folhetos. Usuais na cantoria, a setilha com rimas do tipo ABBCDDDB e, sobretudo, as décimas do tipo ABBAACCDDC, embora apareçam com

¹² Para um estudo da cantoria nordestina, ver, por exemplo, CASCUDO, Luís da Camara- **Vaqueiros e cantadores**; MOTA, Leonardo- **Cantadores**; BATISTA, Nunes S.- **Poética popular do Nordeste** e o ensaio de Dulce Martins Lamas sobre a música dos cantadores in: NASCIMENTO, Bráulio do et alii- **Literatura popular em verso: estudos**, pp.269-308.

¹³ Ver, a respeito, ANDRADE, Mário de- “O romanceiro de Lampião”, in: **O baile das quatro artes**. Ver também CASCUDO, Luís da Camara- **Vaqueiros e cantadores**. Embora não trate especificamente do cordel, nessa obra, publicada a primeira vez no final da década de 30, o autor atenta a esse aspecto, referindo-se aos cantadores profissionais que, levados pelas circunstâncias, passavam a vender folhetos em feiras e espaços públicos: “Outrora, havendo maior entusiasmo e utilidade para a cantoria, viver do canto era comum e economicamente explicado. Hoje, sendo impossível, o cantor profissional vende seus versos já impressos...”(p. 168).

¹⁴ A propósito, aludindo ao processo de criação dos cantadores, Camara Cascudo assinala um aspecto interessante relacionado ao intercâmbio entre essas duas tradições: “Também é tempo de informar que a poesia de improvisação tem suas fontes literárias. Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, falando apenas da ‘dupla’ mais ilustre, publicaram milhares de sextilhas, descrevendo batalhas entre cantadores tradicionais ou imaginários. Essa produção articulou-se na corrente geral e dela faz parte, indissolivelmente. Confundiu-se. Os cantadores dizem versos de Leandro ou Chagas de mistura com versos antigos.” Cf. obra cit. p. 17.

menos frequência, também foram incorporadas à literatura de cordel. A redondilha maior, a mais secular entre as formas métricas tradicionais, é a constante rítmica dos dois gêneros. Outras formas poéticas próprias da poesia de improvisação¹⁵ figuram no cordel, especificamente, nas representações de *desafios*¹⁶. Essa modalidade consiste, basicamente, na encenação de disputas verbais entre cantadores célebres no ambiente da cantoria ou entre cantadores imaginários, como é o caso da **Peleja de Manoel Riachão com o Diabo**¹⁷, de Leandro Gomes, ou da **Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum**¹⁸, de Firmino Teixeira do Amaral. Nas representações de desafios costuma-se alternar as sextilhas a diferentes modelos de estrofes, tal como prescrevem as pelejas reais. Nesse caso, serve como uma maneira de caracterizar a habilidade dos protagonistas, a recorrência aos modelos mais reputados entre os cantadores. Entre esses, destacam-se as décimas decassílabas, por alguns chamadas “martelo agalopado”¹⁹, que

¹⁵ Há, na cantoria, além da poesia de improvisação, também chamada *repente*, as *obras feitas*, ou seja, composições previamente decoradas, muitas delas romances anônimos ou já incorporados ao patrimônio oral. A propósito, consultar os trabalhos mencionados na nota 12.

¹⁶ Modalidade poética em que dois cantadores se confrontam, para glosar de improviso motes sugeridos por eles próprios alternadamente ou pela audiência. O vencedor do desafio é aquele que conseguir melhor improvisar a partir dos temas dados, usando de modo correto os modelos de estrofes propostas. Em épocas distintas, houve manifestações semelhantes em várias partes da Europa, o que não significa dizer que haja qualquer relação provável entre tais modalidades e o desafio nordestino. A essa modalidade, tal como apareceu na Grécia, os romanos deram o nome de “canto amebeu” (*amoebaeum carmen*) e os franceses “tenson”. A propósito ver CASCUDO, Camara, obra cit., p.177-183. Ver também ANDRADE, Mário- “Vaqueiros e cantadores”, in: **O empalhador de passarinho**.

¹⁷ São Paulo, Luzeiro, s/d.

¹⁸ São Paulo, Luzeiro, s/d. Ao contrário do Cego Aderaldo, afamado cantador cearense, Zé Pretinho do Tucum é uma criação de F. Teixeira do Amaral. Cf. ALMEIDA, Átila e SOBRINHO, J. Alves- **Dicionário biobibliográfico de poetas populares**, verbete “Tucum, Zé Pretinho do”.

¹⁹ O “martelo agalopado” é caracterizado como um modelo de estrofe de ritmo veloz, marcado pela acentuação tônica na terceira, na sexta e na décima sílabas, geralmente, com rimas do tipo ABBAACCDDC. Com estas palavras, Cavalcanti Proença traduz a modalidade: “Um vaqueiro só poderia defini-lo em termos de andadura de cavalo: dois tempos de galope (3 + 3) e dois de trote curto para esbarrar o animal (2 + 2)”. Cf. BATISTA, Nunes, obra cit., p.36.

aparecem nestas estrofes, transcritas de um desafio imaginário entre Manoel D'Almeida e Rodolfo Coelho Cavalcante²⁰:

*R.- Você hoje comigo aqui galopa,
Porque eu com cantador nunca zombo!
A macaca hoje bate no teu lombo,
Desce sangue que toda a roupa ensopa!
Se conhece os países da Europa,
Me responda seus nomes quantos são-
Porém eu quero é dentro da razão
Do tratado que descreva o assunto!
E, se não responder o que pergunto,
Você apanha e se cala no salão!*

*A.- Em quarenta, a Geografia dava
Vinte e cinco países na Europa,
Cada um, com a sua boa tropa,
No progresso contente caminhava,
Enquanto isso, a Alemanha forçava
Ao mundo entrar numa campanha-
É por isso que o assunto me estranha!
Sendo assim, seu colega lhe aconselha
Pra cantar na Geografia velha.
Pode vir, que o Almeida lhe acompanha.*

Se esse conjunto reduzido e bem demarcado de formas poéticas, notabiliza o aspecto conservador ou tradicionalista do sistema discursivo do cordel, da mesma maneira, ele indicia o grande poder interativo dessa literatura em um contexto cultural dominado pela oralidade. A concisão e a forte marcação rítmica de matrizes estróficas simétricas quanto ao verso e a rima, constituem elementos estreitamente vinculados às injunções mnemônicas. Submetida a uma estrutura poética compacta, facilmente assimilável, a enunciação torna-se um dispositivo privilegiado à dinâmica da comunicação coletiva.

²⁰ FILHO, Manoel D'Almeida- **Peleja de Rodolfo Coelho Cavalcante com Manoel D'Almeida Filho**. São Paulo, Luzero, 1. ed. 1956, ed. 1979.

Ao mesmo tempo, produto e suporte de práticas culturais assentadas na oralidade, os folhetos nordestinos se valorizam pela legitimação de expedientes artísticos incorporados ao fundo anônimo e comum. Seus enunciados movem-se na órbita da tradição folclórica, reforçam e apoiam-se nela. É importante notar que a linguagem proverbial, concisa e, geralmente, rica em imagens, representa um dos traços típicos do seu estilo discursivo. Para melhor visualizarmos esse aspecto, vale apresentar a estrofe introdutória da **Intriga do cachorro com o gato**, de José Pacheco da Rocha:

*A intriga é a mãe da raiva
O mau pensamento é pai
Da casa da mal querença
O dismantelo não sai
Enquanto a intriga rende
A revolução não cai.*²¹

E esta outra de **O cachorro dos mortos**, de Leandro Gomes de Barros:

*Os nossos antepassados
Eram muito prevenidos,
Diziam: - Mato tem olhos
E paredes têm ouvidos,
Os crimes são descobertos
Por mais que sejam escondidos.*²²

E ainda esta do **Vicente, o rei dos ladrões**, de Manoel D'Almeida filho:

*Todo mundo traz um dom,
Conforme diz o rifão:
Existe quem traga até
O dom para ser ladrão-
Sendo pra roubar cavalo,*

²¹ PROENÇA, Cavalcanti (int.).- **Literatura popular em verso: antologia**, p.224.

²² São Paulo, Luzeiro, s/d.

*Traz o cabresto na mão!*²³

O emprego de expressões que remontam ao adagiário imemorial e ao seu modo de dizer breve (“Mato tem olhos/ E paredes têm ouvidos”), o uso freqüente de imagens retóricas para expressar idéias de fundo moral (“Da casa da malquerença/ O dismantelo não sai”) e de metáforas ou de lugares-comuns para refletir situações da realidade humana:

*No nosso planeta Terra,
A vida humana é um drama:
No teatro do Destino
É que começa o programa-
Só termina quando a morte
Vem trazer o telegrama.*²⁴

-constituem outros dos recursos que nos permitem avaliar a estrita canonicidade do sistema discursivo do cordel. Destinadas à prática de leitura em um contexto cultural dominado pela oralidade, as obras que integram esse sistema se distinguem pelo ajuste a um código poético fundamentado em modelos convencionais que correspondem às exigências mnemônicas ou às condições próprias da *performance* oral. Os aspectos acima apontados- a atuação marcante da pessoa discursiva no enunciado, a musicalidade instituída na forma e, por fim, o caráter proverbial e imagético da linguagem- são alguns dos traços estilístico-composicionais que me parecem refletir com bastante nitidez essas condições.

²³ São Paulo, Luzeiro, 1. ed. 1953.

²⁴ De *O príncipe enterrado vivo e a rainha justiceira*, de Manoel D’Almeida Filho, Idem, 1971.

Já agora, podemos dizer que, embora tenha por meio de expressão a escrita, o folheto nordestino não tem nela sua forma específica de produção, mas antes um instrumento, imprescindível na época moderna, através do que ele pôde se expandir mais amplamente, outra vez, dentro da oralidade própria de sua condição. No caso do cordel, o texto impresso se apresenta como um mediador entre um modo de criação que, conquanto manejando a escrita, trabalha, fundamentalmente, sobre ordens orais, e um modo de difusão que se faz também oralmente, através do canto ou da leitura em voz alta dirigida a um grupo de ouvintes.²⁵ Ao instituir-se como um gênero de produção escrita, ajustando-se aos valores poéticos de uma comunidade culturalmente substanciada na oralidade, o cordel estabelece uma relação de reciprocidade com a tradição oral. Se, por um lado, a tradição oral fornece elementos para a codificação da linguagem do cordel, por outro, o cordel serve, ele próprio, como suporte para a continuidade da tradição que lhe deu procedência. Nesse contexto, a noção de “originalidade” ou a de “criação” adquire um sentido diverso do que se pode conceber modernamente no contexto da produção literária culta. No sistema literário do cordel, reconhece-se a originalidade de uma obra ou o poder criativo de um autor não propriamente pela ruptura das convenções, mas antes pela

²⁵ Nesse contexto, muitas vezes, mas não necessariamente, o sujeito que recita é o próprio autor. É importante notar que esse sistema de divulgação, o autor lê em voz alta parte da composição ou a composição inteira, caso não seja muito extensa em mercados, praças ou em outros lugares públicos, vai se tornando cada vez mais raro, mas ainda pode ser observado em alguns pontos bem demarcados do Brasil (especificamente, em espaços fortemente regionalizados como certas praças públicas do Rio de Janeiro e de São Paulo ou em algumas feiras sertanejas do Nordeste). Evidentemente, as condições em que esse sistema de divulgação ocorre são bem distintas daquelas próprias de quarenta anos atrás, por exemplo. Até quarenta anos atrás, pelo menos, eram comuns os serões familiares em que alguns dos membros, os mais letrados ou os mais expressivos, cumpriam a função da leitura coletiva. Nesse contexto, é possível dizer que a leitura emerge, literalmente, de um processo dialógico. Ainda que tenha por base o texto impresso, o leitor incorpora a função do recitador, sujeito que, amparado pela expressividade dos gestos, interage em grande proximidade física com seus interlocutores. Sobre os aspectos sócio-históricos da comunidade de poetas e do público tradicional do cordel nordestino há vários estudos. Ver, por exemplo, ABREU, Márcia Azevedo- **Cordel português/ Folheto nordestino; confrontos**. São também importante quanto a esse aspecto o estudo de MEYER, Marlyse- **Autores de cordel** e o de SLATER, Candace- **A vida no barbante**. Outros trabalhos importantes referentes a esse assunto vão referidos nesses trabalhos.

maneira própria como estas são empregadas ou pela capacidade de usá-las artificialmente em benefício da expressão individual. Assim, não obstante o seu convencionalismo, nesse sistema sobressaem-se obras e autores cujo estilo tem servido de paradigma para novas criações. A rigidez do sistema literário do cordel não impediu que se revelasse o engenho de poetas como Leandro Gomes de Barros, para citar apenas um entre os autores consagrados dessa tradição. Ao contrário, podemos concluir que este só pode se manifestar graças à existência de um cânon pacientemente elaborado por várias gerações e que se pode considerar uma invenção poética tão importante quanto às obras nele inscritas.²⁶

²⁶ Para este estudo dos elementos poéticos que constituem a homogeneidade estilística do cordel, foi de grande valia a abordagem do “sistema literário da poesia gauchesca”, de Angel Rama. Ver RAMA, Angel in **Los gauchipolíticos rioplatenses**, Buenos Aires, Centro Editor da América Latina, 1982.

2. ETOS E SIGNIFICAÇÃO

“Eu diria que o mais importante de um autor é a sua entonação; o mais importante de um livro é a voz do autor, a voz que chega até nós.” (J. Luis Borges)

Manifestando-se, na maior parte das vezes, como *alter ego* do poeta ou como uma espécie de projeção fictícia do autor real da obra²⁷, o “eu” que enuncia no cordel, ordinariamente, incorpora um *etos*²⁸ pragmático: alguém tem algo para contar, mas, antes, precisa trazer a audiência para perto de si e, à maneira de um pregão de feira, convertê-la à causa de sua enunciação. Essa estratégia pode ser apreendida, indistintamente, no cordel de um autor contemporâneo ou em composições do começo do século, como é o caso da **História do boi misterioso**, do poeta Leandro Gomes de Barros (1868-1918):

Leitor, vou narrar um fato

²⁷ Embora representem exceções, merecem ser assinalados os casos em que o enunciador se configura não apenas como produtor, mas também como protagonista das ações enunciadas. Exemplos clássicos disso são os cordéis que apresentam relatos biográficos dos cangaceiros Antônio Silvino e Lampião, escritas no decorrer do primeiro quarto deste século. A respeito, ver DAUS, Ronaldo- **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular**. Ver também ANDRADE, Mário, obra cit..

²⁸ Emprego o termo na acepção articulada pela Análise do Discurso, que procura compreendê-lo como elemento integrante das formações discursivas, ou seja, como um dos aspectos definidores dos gêneros do discurso. Nesse sentido, o *etos* remete a um tom, mas também a um caráter e a uma corporalidade que se constituem como propriedades específicas de formações culturais determinadas: “ Parece-nos que a fé em um discurso, a possibilidade de que os sujeitos nele se reconheçam presume que ele esteja associado a uma certa voz (que preferiremos chamar de *tom*, à medida que seja possível falar do ‘tom’ de um texto do mesmo modo que se fala de uma pessoa). (...) Mas o tom, por si só, não recobre, em seu conjunto, o campo do *ethos* enunciativo. O tom está necessariamente associado a um *caráter* e a uma *corporalidade*. O ‘caráter’ corresponde a este conjunto de traços ‘psicológicos’ que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função do seu modo de dizer. (...) Bem entendido, não se trata aqui de caracterologia, mas de estereótipos que circulam em uma cultura determinada. Deve-se dizer o mesmo a propósito da ‘corporalidade’, que remete a uma representação do corpo do enunciador da formação discursiva. Corpo que não é oferecido ao olhar, que não é uma presença plena, mas uma espécie de fantasma induzido pelo destinatário como correlato de sua leitura.” Cf. MAINGUENEAU, Dominique, **Novas tendências em análise do discurso**, p.p.46-47 (grifo do autor). A respeito da problemática do *etos*, ver também, do mesmo autor, **O contexto da obra literária**, pp. 137-154.

*De um boi da antigüidade
Como não se viu mais outro
Até a atualidade;
Aparecendo hoje um desses,
Será grande novidade.*

Considerando esse dado, tomaremos como objeto de análise exemplares da obra do poeta Manoel D'Almeida Filho (1914-1995), para verificar como, no caso desses cordéis, o autor investe os mecanismos da enunciação próprios do gênero, e as implicações discursivas decorrentes do emprego desses mecanismos, a partir dos quais se instauram os enunciados nas composições. Dito de outra forma, levando em conta o fato da semelhança entre a *cenografia*²⁹ das obras, ou seja, o fato de que o autor dispõe de elementos retóricos semelhantes para a articulação discursiva, procuraremos observar como e com que possíveis fins são empregados esses recursos em cada uma delas, tomadas particularmente.

Neste estudo confrontaremos dois exemplares de ficção, **Os conselhos do destino e O homem que numa hora passou cem anos andando**. Teremos, assim, a oportunidade de verificar como, em duas obras da mesma modalidade, dispondo de uma cenografia semelhante, o autor gere os dispositivos de enunciação, tendo em vista obter efeitos específicos. Em suma, procuraremos destacar, na análise desses cordéis, como se constitui a figura do enunciador e como o autor se vale das manobras poéticas e retóricas, para garantir a eficácia discursiva.

d²⁹ Tal como é empregado na teoria pragmática da linguagem, o termo *cenografia* define o jogo discursivo ou a situação contextual dos enunciados (a relação que se estabelece entre o locutor e o interlocutor, mas também o espaço e o tempo a partir dos quais se desenvolve o processo da enunciação). Consultar MAINGUENEAU, Dominique- **O contexto da obra literária**, p. 121-135 e, do mesmo autor, **Novas tendências em Análise do Discurso**, p. 29 e subsequentes.

1. *Dois cordéis*

*O rei Pompeu decretou
Luto em toda a redondeza,
E todo o povo do reino
Pela morte da princesa
Está sentindo na carne
Desolação e tristeza.
(Os conselhos do Destino)*

*Camilo disse: - Porém
Não posso voltar agora!
Preciso uma explicação
Para poder ir embora -
Mesmo que saí de casa
Pode fazer uma hora!
(O homem que numa hora passou
cem anos andando)*

Os conselhos do Destino e O homem que numa hora passou cem anos andando são cordéis afins, se observados sob o ponto de vista das fontes. O primeiro é uma versão das imemoriais histórias de encantamento, cujos motivos elementares todos nós devemos conhecer: um herói abandona seu lugar de origem e, sem rumo definido, parte em busca da própria ventura. Durante a viagem, ele se depara com o elemento sobrenatural, no caso desse cordel, o Destino personificado, cujos conselhos o orientarão, daí por diante, em sua trajetória heróica. O segundo, como veremos na confrontação dos enredos, distingue-se do primeiro, se levarmos em conta os elementos formadores da fábula. Entretanto, da mesma forma que o anterior, esse cordel compreende uma temática própria da tradição oral³⁰. O caso começa com a aparição de um

³⁰ Sobre contos folclóricos, consultar CASCUDO, Câmara- **Dicionário do folclore brasileiro**: verbete *Conto popular*.

“corpo seco” no cemitério de uma cidade qualquer. Durante um enterro, um dos presentes, zombeteiramente, convida o morto para almoçar e, para o assombro de todos, o morto retorna à vida. Impelido pelas circunstâncias, ele não encontra outra alternativa, e recebe o “corpo seco” em casa. Depois disso, a contragosto, o homem é levado a uma zona sobrenatural, onde vive o “corpo seco” que, nesse momento, se transforma em espírito de luz. Aí, os dois penetram moradas estranhas, onde se vêem refletidos os pecados dos homens ou a glória divina.

Apresentadas as histórias e suas fontes, observaremos mais detalhadamente o enredo dos cordéis, para que possamos estabelecer, quanto a esse aspecto, seus pontos de contato e dessemelhança.

Quanto ao enredo, os cordéis coincidem parcialmente, se levarmos em conta o universo espaço-temporal em que se dão os acontecimentos. Em ambos os casos, corresponde a essa esfera um tempo não situado cronologicamente e, em certo sentido, de todo apartado da instância enunciativa. Não obstante, se, na história anterior, as ações transcorrem em espaços, de certa forma, considerados míticos(uma floresta , lugares desertos, um reinado), em **O homem que numa hora passou cem anos andando**, a história se desenvolve, em parte, em ambientes comuns da realidade ordinária (o cemitério de uma cidade qualquer, a casa de um homem comum). Nesse cordel, da mesma forma, ao invés do herói, do rei e da princesa típicos das histórias de encantamento, figuram elementos prosaicos: além de Camilo, o homem mencionado no título, o padre, um menino, o povo e outras personagens inominadas do mundo cotidiano. Aí, as ações também ocorrem, como no caso anterior, em uma zona sobrenatural. Todavia, nesse cordel, o dado sobrenatural é introduzido em um contexto diverso do configurado em **Os**

conselhos do Destino e cumpre, na história, propósitos bem distintos. Nos dois cordéis, a aparição do elemento sobrenatural resulta como motivo catalisador da peripécia, o que, no nível da intriga, determina uma mudança geral na sorte dos protagonistas. Em **Os Conselhos do Destino**, contudo, são tênues, se não inexistentes, as fronteiras que separam o plano sobrenatural do mundo das personagens: ambos fazem parte do universo maravilhoso, onde, em certo grau, todos os elementos são feitos da mesma matéria fabulosa. Em **O homem que numa hora passou cem anos andando**, ao contrário, há uma clara distinção entre esses dois planos. Nesse cordel, não se trata, propriamente, da trajetória de um herói em um mundo de encantamentos, mas de alguém que se vê obrigado a viver, literalmente, a experiência da travessia ao universo pós-morte. Se, em **Os conselhos do Destino** o sobrenatural é de natureza mítica, em **O homem que numa hora passou cem anos andando**, ele possui conotação ético-religiosa.

Considerando os elementos da intriga, poderíamos concluir que os cordéis aqui apresentados possuem, quanto a esse aspecto, naturezas bem distintas. Contudo, para estabelecermos, de fato, um confronto entre os exemplares, precisamos ir além e avaliar o modo como os enunciados se estabelecem através dos mecanismos da enunciação. Trata-se de verificar em que medida esses mecanismos, cumprindo funções próprias no processo fundador dos enunciados, definem o universo de sentido das obras e determinam a especificidade de cada uma delas. Passemos então à análise do primeiro cordel.

Como é próprio do gênero, em **Os conselhos do Destino** um enunciador entra em cena tematizando as circunstâncias da enunciação:

*Há muitos anos a Terra
Era cheia de mistérios,
Os fatos eram contados
Com os seus próprios critérios-
Até hoje vários deles
São descritos como sérios.*

*Entre os fatos que falamos
Está um conto latino
Tido como original
Pelo seu toque divino
Onde ficaram gravados
Os Conselhos do Destino*

Apresentamos um pobre
.....

Como se observa, o trecho comporta um duplo desdobramento: a narrativa breve de um passado distante se dilata, englobando o evento enunciativo, através do qual uma segunda narrativa é disseminada. O enunciador que, ao evocar uma experiência passada, se coloca em segundo plano(*Há muitos anos.../ O fatos eram contados*”), assume, em certo ponto, a situação discursiva: “*Até hoje.../ (...) / Apresentamos*”. Comentando o objeto de sua narração, o enunciador passa a falar na primeira pessoa, introduzindo seus interlocutores no presente em que se desenvolve o discurso.

Poderíamos, a princípio, reduzir essa exposição a um procedimento retórico. Atando sua prática a uma experiência legitimada pelo tempo, o enunciador estabelece sua autoridade

discursiva e, por conseguinte, reivindica credibilidade ao ato da enunciação. Pelo que ele nos diz, sabemos que a narrativa anunciada se configura como **reatualização** de um relato. É certo que, na segunda estrofe, as expressões *original* e *toque divino*, justapostas caracterizam a importância mítica ou o estatuto sagrado atribuído por seus antecessores aos eventos apresentados. O enunciador se manifesta, portanto, como porta-voz de verdades extremas, primordiais, uma vez que asseguradas pelo *toque divino* do conto. Pressupondo a natureza modelar da narrativa, o enunciador convalida um cenário enunciativo preexistente, ao mesmo tempo em que demanda uma recepção solene ao enunciado.

Nesse ponto, observamos que a palavra empenhada pelo enunciador instaura um conjunto de significações pragmáticas: à medida que define as posições do enunciador e de seus interlocutores presumidos, ela imprime determinado estatuto ao ritual enunciativo. Não obstante, se o tomamos como elemento do todo composicional, considerando-o no contexto maior em que se inscreve, o emprego desse mecanismo suscita outro jogo de significações.

Depois de apresentar a matéria a ser narrada, o “eu” discursivo passa ao segundo plano, situando a ação no passado mítico da história. O presente fica, pois, suspenso no decurso da narrativa, sendo retomado apenas no desfecho, quando o enunciador retorna à cena para reforçar o caráter testemunhal do enunciado:

(o herói) *Guardou só para si mesmo
Esse segredo divino
Até a sua velhice
Na gaveta do seu tino,
Quando contou ao poeta
Os Conselhos do Destino.*

*Manoel d'Almeida Filho
Guardou em sua memória
Este conto muitos anos,
Burilou a trajetória
E versou para os seus fãs
Mais uma bonita história.*

.....

O enunciador reassume a situação discursiva, assinalando o fim da diegese e reconduzindo a atenção de seus interlocutores ao “aqui-agora” em que se dá o gesto enunciativo. Todavia, ao contrário do que ocorre na abertura, em que sua intervenção marca uma nítida fronteira entre o mundo narrado e o mundo cotidiano, onde se processa o discurso, opera-se, nesse ponto, o entrelace desses dois planos. O enunciador volta a comentar a matéria narrativa, descrevendo as circunstâncias em que se deu a execução de sua obra. Esse comentário reconduz a ação ao presente que engloba as pessoas discursivas. Entretanto, dando seguimento à situação narrativa, ele se refere ao poeta- a ele mesmo- e aos destinatários do discurso- “seus fãs”- como objetos do enunciado, introduzindo-os no passado mítico da história que acaba de relatar. Como se prosseguisse, a história do herói favorecido pelo Destino se desdobra na história da origem fantástica do texto ou na história em que o autor vira contista da história narrada. O contador, que na abertura se propusera a reatualizar um passado imemorial, isolado da contemporaneidade dos seus ouvintes pela distância épica absoluta (“Há muitos anos a Terra”), integra-se, dessa forma, ao mundo representativo dos personagens, problematizando o jogo de significações pragmáticas consignado a princípio. O discurso do porta-voz que transmite a seus contemporâneos uma experiência situada em um passado imemorial torna-se parte constitutiva desse passado, é incorporado ao fluxo do tempo mítico. Reduzindo a distância que separava o plano representado

do plano da representação, o autor institui um jogo de identidades entre o herói que lhe conta uma história e o narrador que a reconta a seus interlocutores possíveis. Debilitando a seriedade implicada na exposição do assunto, o artifício que se evidencia no encerramento imprime nova orientação significativa ao enunciado. O tom faceto com que o enunciador se manifesta para concluir a narrativa contradiz a orientação inicial do discurso, cujo ponto de partida é a tópica do contar enquanto gesto ritualístico, enquanto valor consagrado pela tradição. A atitude solene simulada na abertura serve não apenas como um recurso retórico com que se procura legitimar a autoridade discursiva ou reivindicar credibilidade à enunciação. Mais que isso, ela compõe a estrutura dramática da obra. Faz parte do jogo de máscaras que intensifica o sentido lúdico do enunciado. Assinalando a postura joco-séria do enunciador, o emprego artificioso desse dispositivo, caracteriza o ato narrativo, não somente como experiência ritualística, mas como experiência criadora, como arte de fabricar o lúdico: Manoel d'Almeida.../(...)/ Burilou a trajetória/ E versou para os seus fãs/ Mais uma bonita história.”

Também em **O homem que numa hora passou cem anos andando**, o enunciador, que se comunica transitivamente com seus interlocutores, inicia o ato discursivo com uma espécie de prólogo, elucidando a matéria de sua narração, e, no encerramento, após levar a efeito a narrativa antecipada, volta a dirigir-se à audiência para tecer um comentário sobre a história que acaba de contar. Entretanto, se, em **Os conselhos do Destino**, o sujeito discursivo se apoia na tópica do narrar enquanto legado cultural, estabelecendo, a princípio, uma atitude de reverência

relativamente ao objeto de representação, nesse cordel a enunciação tem como paradigma o discurso anedótico:

*Enquanto o tempo na Terra
Calmamente vai passando,
Numa região distante,
Vemos correndo, voando,
O homem que numa hora
Passou cem anos andando.*

*Vamos contar um passado
Real, positivo e sério,
Que, para quem não entende,
É um segredo, um mistério,
Porque, para o grande assombro,
Começou num cemitério.*

Sempre no sentido de captar a atenção do destinatário, o enunciador adota uma elocução jocosa, específica da linguagem familiar, assumindo uma postura ambivalente para com a matéria de sua narrativa. Particularmente na segunda estrofe, essa ambivalência se configura no modo enfático como é enunciado o juízo de valor sobre o objeto da narração- “Real, positivo e sério”- em um contexto em que a proposição adquire a expressividade própria do gracejo. De certa forma, esse gesto discursivo se constitui como uma representação retórica da situação que dá origem à fábula. Em **O homem que em uma hora passou cem anos andando**, como já foi dito, conta-se a história extraordinária de um sujeito que protagoniza em vida a experiência da travessia ao universo pós-morte. Antecede esse fato, a cena em que, durante um enterro, zombeteiramente, o protagonista convida um “corpo seco” para almoçar. A narração desse evento está impregnada de uma atitude familiar e profana, que ratifica o caráter anedótico do discurso:

Até que um mais engraçado,

-

*No corpo seco bateu,
Bem em cima da barriga,
Dizendo: - Inda não comeu?
Pobrezinho, está com fome!
Vá hoje almoçar mais eu!*

*Nisso, como por exemplo
A boca se escancarou,
A ossada dando estalos,
O corpo seco falou,
Numa voz feia e fanhosa:
Pode me esperar, que eu vou!*

Nesse ponto, encerra-se a moral provisória do conto. A experiência sobrenatural a que se submete o protagonista figura como uma punição a sua atitude burlesca face ao morto ou, mais especificamente, ao “mistério da morte”, evocado pelo estranho aparecimento do “corpo seco”: “como *por exemplo*! A boca se escancarou”. Subjacente a isso, a relação que se estabelece entre o gesto inoportuno da personagem e o modo jocoso como o fabulista, responsável pelo sentido moral expresso na narrativa, coloca a sua enunciação, organiza o jogo de relações semânticas que determina a unidade de efeito da obra.

Como o título ilustra, esse cordel tematiza uma experiência com o tempo. Assim, já na estrofe de abertura, o autor reduz a problemática representada na configuração da obra, evocando em uma *oposição* duas idéias correntes, relativas ao tempo. Nos dois primeiros versos uma figura retórica traduz a idéia da passagem lenta do tempo, que se contrapõe à idéia de fugacidade, expressa no quarto verso: “Enquanto o tempo na Terra/ Calmamente vai passando/ Numa região distante,/ Vemos correndo, voando”. Constituindo um duplo sentido- ele tanto pode fazer referência ao tempo efetivo de duração do ato do narrar(ao andamento veloz da narração) quanto

à experiência do tempo fugaz vivida pelo protagonista da história - esse verso sugere uma analogia entre a situação que se manifesta no plano fictício e a experiência que vivenciamos, enquanto interlocutores do texto, no momento da fruição da narrativa. Assim como a leitura ou a escuta da narrativa implica um afastamento temporário do mundo do intercurso cotidiano (deslocamos nossa atenção do “aqui-agora” em que se desenvolve a ação discursiva ao tempo-espaço imaginário dos eventos narrados), na história, a passagem pelo universo além-túmulo se configura como um desvio do fluxo temporal vivenciado no plano da realidade ordinária:

*Camilo disse: - Porém
Não posso voltar agora!
Preciso uma explicação
Para poder ir embora-
Mesmo que saí de casa
Pode fazer uma hora!*

*Nisso o senhor respondeu:
Você caiu num engano,
Porque, para comparar,
Um segundo neste plano,
Com o tempo lá da terra,
Corresponde a quase um ano!*

Da mesma forma que, enquanto nos submetemos à situação narrativa, atravessamos, simbolicamente, uma grande quantidade de anos em um breve intervalo de tempo (o tempo efetivo da leitura, marcado pelo andamento veloz da narração, ou o tempo que se leva para contar a história), a personagem central do enredo singulariza-se pela experiência do tempo sobrenatural, refratário às determinações temporais que regulam a existência no plano terreno (uma hora no além-túmulo corresponde a cem anos nesse plano). Problematicando certa percepção que se pode ter da realidade temporal no mundo extradiscursivo (evocada no dístico “Enquanto o tempo na

Terra/ Calmamente vai passando/ Numa região distante,/ Vemos correndo, voando”. Constituindo um duplo sentido- ele tanto pode fazer referência ao tempo efetivo de duração do ato de narrar (ao andamento veloz da narração) quanto à experiência do tempo fugaz vivida pelo protagonista da história- esse verso sugere uma analogia entre a situação que se manifesta no plano fictício e a experiência que vivenciamos, enquanto interlocutores do texto, no momento da fruição da narrativa. Assim como a leitura ou a escuta da narrativa implica um afastamento temporário do mundo do intercurso cotidiano (deslocamos nossa atenção do “aqui-agora” em que se desenvolve a ação discursiva ao tempo-espço imaginário dos eventos narrados), na história, a passagem pelo universo além-túmulo se configura como um desvio do fluxo temporal vivenciado no plano da realidade ordinária:

*Camilo disse: - Porém
Não posso voltar agora!
Preciso uma explicação
Para poder ir embora-
Mesmo que saí de casa
Pode fazer uma hora!*

*Nisso,o senhor respondeu:
Você caiu num engano,
Porque, para comparar,
Um segundo neste plano,
Com o tempo lá da terra,
Corresponde a quase um ano!*

Empregadas alternadamente, essas duas formas de locução (o comentário e a narrativa)- marcadas no plano lingüístico, respectivamente, pelo presente do indicativo, que situa o leitor no “aqui-agora” do ato enunciativo, e pelos tempos pretéritos, que assinalam o recuo da situação

comunicativa ao tempo-espaço imaginário da história³¹- estabelecem o jogo “aproximação-distanciamento-aproximação”, que define a configuração discursiva. Na abertura, assim como no encerramento da obra, o enunciador determina uma atitude de engajamento. Nesses trechos, em que se comunica diretamente com seus interlocutores, ele os envolve no ato discursivo, orientando-os no mundo do intercurso cotidiano. Ao contrário, ao assumirmos a situação narrativa, nos distanciamos do presente da enunciação e nos situamos no passado imaginário do mundo narrado. Se o comentário prescreve uma atitude de tensão, a situação narrativa suscita o desprendimento. Tal como o protagonista da história, imune, temporariamente, à progressão do tempo cronológico, o leitor vive, por instantes, em um tempo-espaço à margem da atividade cotidiana. Ambos, protagonistas de uma viagem circular, devem, contudo, retornar ao trato cotidiano, onde se dará o *reconhecimento*.

Regressando ao plano da realidade ordinária, o protagonista constata, perplexo, os efeitos decorrentes da passagem do tempo:

*O padre disse: - Camilo,
Venha assumir o seu posto,
Quando chegaram à igreja,
Disse: - Não sinta desgosto,
Pegue neste espelho e veja
A velhice do seu rosto.*

*Camilo viu com assombro
Um rosto magro e cansado,
A cabeça toda branca,
O couro todo enrugado,
Caiu nos braços do padre,
Morreu com ele abraçado.*

³¹ Para um estudo dos tempos verbais na linguagem e de sua significação no processo da comunicação, ver WENRICH, Harald- *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Sobre a problemática do tempo na obra literária ver NUNES, Benedito- *O tempo na narrativa*.

Ao voltar à cena enunciativa, o enunciador, que, na abertura, assume uma atitude jocosa, alerta seus ouvintes, propondo, solenemente, uma reflexão sobre o que acaba de narrar: “A quem gosta de brincar/ Leia esta brincadeira/ medite o acontecido”. O jogo com as palavras “brincar” e “brincadeira”, que torna patente a analogia entre o gesto burlesco da personagem e o tratamento anedótico, a princípio, dado à matéria discursiva, funciona como uma exortação aos leitores; estes, há pouco entretidos no universo imaginário dos acontecimentos narrados, devem retornar a atenção ao presente, incorporando à própria experiência a experiência que ouviram contar. De modo categórico, o enunciador encaminha seus destinatários a uma conclusão: “Essa vida é passageira.” Tal sentença, convalidada pelo que se acaba de configurar, remete à oposição entre a idéia da passagem lenta do tempo e a noção do tempo fugaz, consignada na abertura. Nesse desenlace, revela-se a moralidade efetiva do enunciado: trata-se de advertir os leitores da transitoriedade da vida terrena e, expressamente, convertê-los à idéia da eternidade, preconizada pelo pensamento cristão: “Imite a quem faz o bem/ Deus lhe dará no além/ A vida sã, verdadeira.”

Semelhantemente ao que ocorre em **Os conselhos do destino**, a atitude ambivalente (entre séria e cômica), que caracteriza o etos do enunciador, produz a tensão da qual resulta a eficácia discursiva desse cordel. Nesse caso, ao contrário do que se configura no exemplo anterior, é estabelecida, a princípio, uma relação de convivência entre os sujeitos implicados no processo enunciativo. Incorporando um tom faceto, próprio do discurso anedótico, o enunciador, por assim dizer, dessacraliza o objeto de sua narrativa, aproximando-o da zona do contato familiar. Da

mesma forma, ao invés de fabular o valor sagrado do conto, já na abertura, promovendo um clima de jogo, o enunciador firma com seus interlocutores o pacto da ficção: “Enquanto o tempo na Terra/ Calmamente vai passando/ Numa região distante/ Vemos...”. Em ambos os cordéis, entretanto, o emprego artificioso dos dispositivos retóricos, a partir dos quais se estabelece a encenação discursiva, se apresenta como um mecanismo de que o autor se vale para engendrar a unidade de efeito da obra. No primeiro caso, o enunciador finge uma postura solene e desvela deliberadamente essa atitude, para fazer seus interlocutores saírem do sério. Em **O homem que numa hora passou cem anos andando**, do mesmo modo, ao empregar, na abertura, uma elocução jocosa, que, de certa forma, reflete o gesto burlesco do protagonista, promovendo um clima de jogo ou de “brincadeira”, o enunciador premedita a dupla orientação do seu discurso. Ao estabelecer uma relação de convivência, ele desvia a atenção dos seus interlocutores do seu real propósito, que será revelado apenas no encerramento, quando, assumindo uma postura semelhante à do senhor do além, que adverte o protagonista do engano (“para comparar/ Um segundo neste plano/ Com o tempo lá da terra/ Corresponde a quase um ano!”) o enunciador evidencia o sentido moral do discurso.

3. Manoel D’Almeida Filho

Nota preliminar

Os vestígios deixados por Manoel D'Almeida Filho refletem o horizonte de valores que nos cabe compreender neste estudo. Juntando fragmentos relacionados à vida do autor, procuro traçar um perfil que delimite o âmbito da formação de sua obra. Não se trata de um estudo biográfico, porquanto lhe falta o rigor cronológico. O material que disponho resulta de uma série de conversas, iniciada em Aracaju por volta de 1990. Em fevereiro de 1993, o autor permitiu a gravação de um vídeo onde, a partir de um roteiro por mim elaborado, conta passagens significativas de sua trajetória. Mais tarde, em janeiro de 1995, ano de sua morte, o poeta concedeu uma entrevista em áudio, em que fala principalmente sobre sua produção, seus modos de compor e de suas relações com os meios editoriais. Além desse material, servem de fonte para este esboço o testemunho de pessoas que lhe foram próximas, depoimentos do poeta que recolhi de jornais e de estudos sobre o cordel e algumas de suas cartas, sobretudo as enviadas ao editor em São Paulo, bastante reveladoras do modo como o poeta se posicionou no contexto singular em que se manifesta a sua obra. Os ritos que caracterizam sua existência como autor, as condições específicas do exercício de sua arte, sua maneira própria de se relacionar com os meios produtores, são esses os aspectos que, a partir desses dados, procuro aqui refigurar.

É certo que, para compreender o horizonte de valores do poeta, torna-se necessário ir além desse material. Esses sinais só lhe determinam o perfil à medida que um discurso alheio (este discurso) os incorpora, para lhe assegurar o acabamento. Só dessa forma, reintegrado a um novo contexto discursivo, que não o representado pelo autor, seus valores se configuram como sistema.

Condição elementar à ordenação de um todo significativo da existência do poeta, a escolha das imagens ou dos momentos que considero importantes em sua trajetória e o gesto interpretativo que essa escolha implica inviabilizam a pretensão de traçar um retrato preciso. O ponto de partida para a elaboração deste estudo é a imagem do autor que, próximo da morte, rememora não apenas o que pode ter sido significativo para sua existência, mas o que se torna relevante para a constituição do seu perfil para quem o interpela. A discordância das intenções, o filtro das leituras e informações prévias, em suma, a distância que me separa do universo de valores do autor se converte em princípio gerador da tensão que determina a constituição deste esboço.

I. O Universo da Criação

*“E u, poeta popular, nasci em
Alagoa Grande, Paraíba, em 1914
numa Serra chamada Serra de
Boa Vista, no Engenho Quitéria.
Eu, filho de agricultores, me criei
no campo até os oito anos mais ou
menos, sem nunca chegar à
cidade.”*

Conheci Manoel D’Almeida em um box de madeira estreito, espremido entre muitos, numa das vielas que formam o Mercado Municipal de Aracaju. O lugar onde o autor passava todas as manhãs, de segunda a sábado, pouco se assemelhava às imagens que, anos mais tarde, ele recordaria, contando sua chegada à cidade em 1940. Sentado em um banco atrás do balcão, as pernas cruzadas como um buda, o poeta lia, sobrepondo uma lupa aos óculos de lentes grossas, uma das quais rachada ao meio. Seu temperamento ríspido com os inoportunos me recebeu. Era quase na hora do almoço. Dezenas de títulos que, presos por fios de nylon, forravam as laterais internas e a parede do fundo do cubículo, o emolduravam. A maioria eram edições modernas de obras antigas ou mais recentes, de autores diversos. Mas havia ainda, junto a esses cordéis de capa colorida, um bom número de folhetos com capas de papel jornal, impressas a partir de xilogravuras ou de clichês de postais zincografados- antes de assinar contrato com a Luzeiro na década de 50, quando a editora era ainda chamada Prelúdio, o autor trabalhava predominantemente com essas publicações. Além dos cordéis, via-se em uma das paredes uma edição suspeita do **Lucíola** de José de Alencar, o **São Cipriano**, de Urbain Laplace, publicado pela Luzeiro, livros de piadas e brochuras com letras de sucessos musicais da hora. À sua frente,

empilhados sobre o balcão, um número incalculável de livros de faroeste, novelas sentimentais e revistas em quadrinhos usadas.

Quando chegou a Aracaju, para se estabelecer longe da concorrência dos poetas de Pernambuco e da Paraíba, seu lugar de origem, não havia, em volta dos dois prédios antigos que formam o Mercado Municipal, os compartimentos fixos de madeira ou azulejados, construídos, entre outras coisas, para facilitar o controle de impostos sobre os comerciantes. Nessa época, o poeta expunha os folhetos numa mala armada no largo que existia entre esses dois prédios e, como era costume, atraía o público cantando: *“Eu tinha uma voz muito forte. Cantava na praça do Mercado e quem ia passando na Praça General Valadão me ouvia de lá”*. Mais adiante, apenas Marcelino Bitencourt, um velho com sotaque estrangeiro, que não compunha, era seu concorrente diário na venda de cordéis. Uma vez ou outra, poetas ambulantes de outras cidades apareciam, mas logo iam embora.

Morto o autor, resta, em Aracaju, um poeta de cordéis, João Firmino Cabral, que vende folhetos numa banca magra armada sob o sol na periferia do Mercado. Nascido em 1940, recebeu grande influência de Manoel D’Almeida, de quem era compadre e, nos últimos anos, seu interlocutor mais próximo em assuntos de poesia. Mas há muito não se ouve a velha cantilena dos poetas mercadores.

O mercado (não apenas o de Aracaju onde o poeta viveu grande parte de sua vida, mas também os mercados e as feiras livres de outras cidades nordestinas onde ele trabalhou durante anos como ambulante) representa, em sua trajetória, um espaço privilegiado à atividade produtora. Observando a tendência do público, o ritmo das vendas, conversando com os amigos,

o poeta capta impressões; dá notícia, descobre um novo romance de aventura, ouve um fato jornalístico extraordinário. Mais que um espaço para a negociação, esse organismo onde circulam assuntos e mercadorias várias (das ervas medicinais aos livros de faroeste), torna-se domínio consagrado à elaboração poética. Lugar de ajuntamento de pessoas que comungam idéias semelhantes, mas também ponto em que mundos distintos se inter cruzam: o mercado se encontra na base da formação de sua obra. Nas grandes feiras do interior da Paraíba, onde se reunia uma confraria de poetas veteranos e iniciantes, o autor encontrou incentivadores como o poeta violeiro Luiz Gomes de Albuquerque³²: “ *Naquela época, ele me incentivou até a cantar. Cheguei a fazer algumas cantorias com ele. Quando estávamos juntos, vivíamos glosando (é uma espécie de treinamento. Como os artistas treinam, os poetas também treinam, fazendo versos). Em uma dessas ocasiões, nos encontrávamos na feira de Itabaiana, Estado da Paraíba, numa bodega, com uma roda de poetas(entre eles o grande poeta Manoel Raimundo³³). O compadre Luiz Gomes costumava dar uns temas muito difíceis para quem não entendia da coisa, mas fáceis para quem já estava prático. Então ele deu o tema: ‘Só os poetas conhecem/ as suas dores que sentem’. Todos se concentraram para entrar, cada um com o seu primeiro verso, que quem entrasse primeiro levava vantagem. E eu saí: ‘Lá nos tronos divinais/ quando existem*

³² “Poeta de bancada, cantador, astrólogo, horocopista, crioulo de cabelo mastigado, meio astrábico, baixote, eczematoso, irritadiço, mas desprendido, Luiz Gadelha, como foi conhecido no começo da vida, Luiz Gomes de Albuquerque, como ficou conhecido, foi um poeta tido e havido como talentoso. Nasceu em Bananeiras-PB, em 1905, e faleceu em Sapé-PB, em 1959.” Cf. ALMEIDA, Átila e SOBRINHO, J. Alves- **Dicionário biobibliográfico de poetas populares**, p. 7.

³³ “Nascido em Timbaúba-PE em 1880 e aí falecido em 1948, é o mais brilhante cantador pernambucano e o maior martelador de que se tem notícia na história da cantoria. É nome hoje venerado por todos os repentistas. Ainda conheceu Josué Romano e Pirauá, o que situa no início do século sua iniciação na cantoria. (...) Manoel Raimundo (de Barros) no fim da vida que não foi longa, cantava para prover a subsistência. Ele mesmo descreve sem lamúrias seu final de existência, solitário, sobrevivente de uma geração de mortos, perdido no meio de jovens, no canto mais pungente que uma viola já acompanhou: Fui jovem, fui talentoso/ Gozei carinho e afago!/ Já cantei em salão cheio,/ Hoje canto em salão vago!/ Imito a garça viúva,/ Pousando de lago em lago!” Idem, p. 79.

eleições/ são santas inspirações/ das cortes celestiais/ que os anjos descer consentem./ Pois são luzes que não mentem/ com as centelhas que descem./ Só os poetas conhecem/ as suas dores que sentem.’ Essa estrofe é uma lembrança de quando eu iniciei minha carreira de poeta popular. Naquele tempo, esse compadre Luiz Gomes dizia que eu seria um dos maiores.”

Antes de se tornar poeta profissional (poeta de bancada), para fugir do trabalho pesado da construção civil e das fábricas, o autor já escrevia alguns versos, décimas e sextilhas à moda dos improvisadores que se juntavam nas feiras e dos folhetos, principal fonte de erudição no Nordeste arcaico. Seu contato inicial com as letras se deu na feira de Alagoa Grande-PB: *“Até uns oito anos, mais ou menos, eu nunca tinha ido à cidade. Quando fui pela primeira vez, vi um rapaz vendendo uns folhetos na feira e pedi a meu pai para comprar um. Eu fiquei doido com aquele negócio daquelas letras, como era que se lia aquilo. Eu tinha uma prima que sabia ler alguma coisa, trocando as palavras, mas sabia. Eu comprei uma carta de ABC e ela começou a me ensinar... e assim eu fui lutando até que aprendi a carta do ABC: a metade errada, a metade certa. Depois comprei um segundo livro... O tempo correu até 1930, quando fui para a capital, que naquele tempo ainda era chamada Paraíba. Lá eu enfrentei a vida trabalhando de servente de pedreiro, em uma fábrica de óleo, fazendo todo serviço pesado e, por último, em 1936, eu trabalhava na fábrica de cimento Dorabela Portela... Durante esse tempo, eu nunca deixei de ler livro de cordel, como também escrevia, sem ter idéia de publicar nada. Mas, nessa época, surgiu o caso de uma menina que nasceu em Cruz das Almas. Nasceu morta, mas com os lábios um pouco vermelhos e as faces também vermelhas. E uma criança, quando nasce, não tem sobancelhas. Mas todo mundo achou, como era época do uso da sobancelha raspada e dos*

*lábios pintados e as faces, que aquilo tinha sido um exemplo, um castigo de Deus. Então eu aproveitei e escrevi o folheto **A menina que nasceu pintada, com unhas de ponta e sobrancelhas raspadas**. Publiquei o folheto e deixei a fábrica de cimento. Comecei a comprar folhetos dos outros colegas, fazer permutas e comecei a escrever. Não quis mais ser trabalhador, fui ser poeta."*

As últimas palavras desse fragmento (no contexto, ditas em tom meio de brincadeira) não deixam de ser emblemáticas. Com efeito, elas exprimem a distância que separa o poeta popular do trabalhador comum, que Manoel D'Almeida teria sido, caso não tivesse encontrado seu destino em uma feira da Paraíba. Em certa medida, dono dos seus horários, vivendo de cidade em cidade dos rendimentos da imaginação, do sucesso eventual de suas histórias, visto de longe, ele pode parecer um vagabundo. Sua linhagem confunde-se com a dos saltimbancos, vendedores de ilusões, dos quais se conhece o registro desde épocas bem remotas. Mas a vida nesta esfera- onde insólitas desgraças da realidade cotidiana se imbricam aos mais fabulosos contos das **Mil e uma noites**- é bem mais complexa do que supõe minha digressão e, evidentemente, menos fácil do que as palavras do autor, analisadas isoladamente, talvez possam sugerir.³⁴ Apregoando folhetos

³⁴ Em seus anos de militância jornalística em função da causa dos poetas de bancada, Manoel D'Almeida desabafa: "São muitos os poetas populares que desiludidos e desanimados, abandonam a profissão, em procura de outros meios de vida. Alguns até melhoraram de situação, outros, porém, continuam enfrentando a adversidade, sem encontrar um ofício condigno, mas, mesmo assim, esses desviados continuam amando a poesia e escrevendo versos onde dissipam os dissabores e revivem alegrias. Já a maioria dos poetas prosseguem na profissão inspirada pelas musas, apesar de enfrentarem os maiores sofrimentos, pois só contam com o auxílio mútuo, entre os colegas que acham-se em melhores condições, mas, pelo grande amor a arte, jamais deixam a poesia. Eu pelo menos, desde que aprendi as primeiras letras, com a carta de ABC debaixo do chapéu, (porque não tive o prazer de sentar-me num banco de escola) que comecei escrevendo versos (...) Assim já completei dezoito anos de luta nesta profissão, vivendo exclusivamente do bico de minha pena. Tenho sido um dos mais *pesados* nesta vida, pois tenho passado os maiores sacrifícios e sofrimentos, porém, amo-a de coração. Só me sinto feliz quando estou no meio de uma praça ou numa feira, rodeado de fãs e cantando ou lendo aquelas estrofes tocantes, que embalam a minha alma sobre as asas das musas." *A voz do trovador*, Salvador, maio de 1955, p.3.

ensebados de tanto passar de mão em mão, o poeta itinerante se desdobra para se sustentar a si e a família e, com o dinheiro das vendas, publicar sua obra. Percorre uma infinidade de feiras, do interior e dos centros urbanos. Muitas vezes, incomodado pelos fiscais, vai fazendo amizades, conquistando a praça, arranjando forma de, finalmente, se estabelecer. Sua posição social, como se pode imaginar, é ambígua. É bastante respeitado por seu esclarecimento, pelo poder de fabricar histórias que ensinam, informam ou, simplesmente, divertem a assembléia; mas também pode ser mal visto como os mascates, personalidades algo demoníacas que, refratárias ao trabalho pesado, vão refinando a astúcia para aumentar o número das vendas. A própria atividade poética, que pode ser tomada como um ajuste entre Eros e Tanatos, marca-o com o sinete da ambivalência. Da mesma forma, o mercado se encontra na encruzilhada do espaço social. É ao mesmo tempo lugar de trabalho e de divertimento. Lugar onde o camponês vai buscar o necessário para a casa e para a lavoura e moças de família vão comprar as suas prendas. Nesse ambiente, prostitutas se abrigam, estranhos circulam, pregadores evangélicos- os “nova-seita”, como se costumava chamar no tempo do poeta Leandro Gomes (1865-1918)- tentam converter os curiosos, e homens e mulheres sem fé dissipam o ganho com cachaças efêmeras.

Pelo menos até 1955, quando começou a deixar a vida de andarilho e a se estabelecer como poeta sedentário, restringindo seu comércio ao Mercado de Aracaju e a algumas viagens à Bahia, Manoel D’Almeida andava pelas feiras, principalmente, entre o Ceará e Alagoas, fazendo permutas e pagando, com o dinheiro das vendas, o preço da publicação. Encomenda suas capas nas clichérias dos jornais e leva-as às tipografias para a montagem dos exemplares. Prefere as capas reproduzidas de gravuras de zinco com desenhos rabiscados a lápis ou clichês com poses

de artistas de cinema e de modelos, copiados de revistas, porque melhor recebidas pelo público, às feitas a partir das artesanais xilogravuras, apreciadas por turistas e intelectuais.³⁵ Sua situação econômica varia de acordo com o interesse da audiência, o preço do papel e os golpes da sorte- recobrando um antigo entusiasmo, o autor lembra o dia em que, depois de fechar negócio com a editora Prelúdio, desfilou de terno novo, na festa do 2 de Julho, em Salvador: “*Nesse primeiro negócio, vendi 15 originais, àquela época por 30 mil cruzeiros, ou seja, por 30 contos. Recebi a metade em livros e 15 mil cruzeiros em dinheiro. Por sinal, esse dinheiro serviu para pagar um terno que eu havia comprado para o Congresso de 1955. Tanto que, no dia 2 de julho de 1955, eu desfilei em Salvador, no bloco dos poetas e violeiros, com a bandeira brasileira. Eu e meu amigo professor Firmino Leal Torres.*”

Por essa época, além dos trabalhos publicados em tipografias como a do afamado poeta João Martins de Athayde (1880-1959)³⁶, o autor já possuía alguns títulos em capas coloridas, encomendadas à editora Moderna da Bahia. E, pelo visto, sua obra já ultrapassara as fronteiras do

³⁵ Antes da popularização dos cordéis em capa colorida, editados em grande escala pela editora Prelúdio-Luzeiro desde 1953, pelo menos, as chamadas “capas de zinco” eram as preferidas entre os compradores habituais de folhetos. Manoel D’Almeida não era o único a estar atento a essa tendência do público. A propósito, vale transcrever este depoimento do poeta-editor Manoel Caboclo e Silva, de Juazeiro do Norte- CE: “A zincogravura é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura, porque o clichê de zinco representa figura nítida e perfeita de um artista. E o clichê de madeira representa a inteligência. Eu não desprezo nem um nem outro. Um é para o matuto e o outro é para o intelectual, porque o intelectual acha que seja mais perfeita uma coisa manual do que uma coisa mecânica. O clichê de zinco se usa no romance, porque tem que dar uma presença mais bonita e mais agradável. De 16 páginas para baixo, temos que fazer um clichê de madeira do que já foi dito no folheto, do tipo do indivíduo, dando um movimento de chapéu de palha, alpercata, rifle, pistola e faca.” E esta crítica do revendedor Edson Pinto da Silva, de Recife: “Eu já avisei a dona Maria José que as gravuras que estão botando naqueles romances vai findar ninguém comprando mais. A não ser turista, porque turista compra. Sendo de zinco, não quer. De madeira eles querem, porque interessa mais a gravura do que a história. Agora mesmo rejeitei o romance *Rosa Munda e a Morte do Gigante*, era uma capa de zinco, mudaram para madeira. Se eu apresentar este romance a qualquer pessoa daqui da praça, eles vão dizer que é falsificado. Que isto não é *Rosa Munda*! Isto é qualquer coisa por aí!” Cf. MARANHÃO, Liêdo- **O folheto popular: sua capa e seus ilustradores**, pp. 23 e 25.

³⁶ Da década de 20 até o final da década de 40, o autor possuiu uma importante editora de cordéis, em Recife. Cf. MEYER, Marlyse- **Autores de cordel**, p. 10. Ver também ALMEIDA, Átila e SOBRINHO J. Alves- **Dicionário Biobibliográfico de poetas populares**, p. 58.

Nordeste. Tendo ido a São Paulo, um compadre seu encontrou um exemplar do **Vicente, o rei dos ladrões**, um conto de aventuras picarescas editado pelos irmãos Armando Augusto Lopes e Arlindo Pinto de Souza, da então Prelúdio³⁷. Especializados na publicação de cordéis portugueses e modinhas vendidas por cegos desde a época do pai, o português José Pinto de Souza, fundador da Tipografia Souza na década de 20, os irmãos descobriram os folhetos nordestinos com a leva de trabalhadores que iam tentar a sorte na capital paulista. Adivinhando o interesse da comunidade de emigrados por esse gênero, os editores compram de ambulantes alguns exemplares e, a partir de 1953, passam a republicá-los por conta própria. Ao tomar conhecimento da reedição do seu livro, Manoel D’Almeida nomeia como procurador o amigo Rodolfo Coelho Cavalcante (1919-1986), poeta alagoano muito bem articulado, que, então, viajava em busca de patrocínio e do apoio dos intelectuais para o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros³⁸, acontecido naquele ano em Salvador. Dessa maneira fortuita e quase anedótica, ocorreu o contrato do autor com a editora.

³⁷ A partir de 1973, quando foi registrada como Luzeiro, a editora passou a pertencer apenas a Arlindo Pinto de Souza. Informação fornecida por A. P. de Souza.

³⁸ Marco de um importante movimento associativo, organizado com o propósito de defender a causa dos cantadores e poetas populares nordestinos. A propósito, fala o poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, empreendedor do evento, em sua *História do Primeiro Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros*, editada em 1955, em Salvador: “Aproximadamente há cinco anos passados mercava nas ruas de nossa capital os meus folhetos rimados e às vezes jornais de modinhas, quando vi, na Praça do Terreiro, cerca de uma centena de intelectuais brasileiros na antiga sede da gloriosa Academia Baiana de Letras, realizando um conclave que era o III Congresso Brasileiro de Escritores. Depois de observar o que ali se tratava, vi uma intelectualidade procurando resolver os seus problemas dentro de um espírito fraterno e cheio de brasilidade, e, nisto, pensei no meu humilde setor de trovadores, setor este que até então vivia renegado, ao léu da sorte, sem nenhum amparo e sem estímulo por parte daqueles que bem o poderiam proteger. Mas, como poderia se olhar para os trovadores, quando esses nem ao menos existiam oficialmente, embora que centenas de trovadores e violeiros vivessem, como vivem, espalhados por esse gigante país, afora?” E, em uma entrevista pouco antes de sua morte: “No primeiro de julho, 180 congressistas, trovadores e violeiros, poetas populares desfilarão até o Campo Grande. Com faixas e a bandeira nacional. O que houve foram as faixas, os poetas cantando o ‘Hino dos trovadores’ (...). O presidente Café Filho mandou um avião especial para Orígenes Lessa e toda a sua caravana. (...) Eu não sei se foi um avião especial ou se foram as passagens. Eu sei que foi pelo presidente da República (...).” Cf. CURRAN, Mark J.- **A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel**, respectivamente, p.35 e p.47.

O ano de 1955 parece ter sido de grande significação para o poeta Manoel D'Almeida. Além do contrato com a Prelúdio que, como veremos adiante, representou um divisor de águas em sua trajetória profissional, deu-se, nesse ano, com o apoio do professor sergipano Virgílio Sobrinho, colunista do *Diário da Bahia*³⁹, sua estréia no jornalismo oficial. Essa experiência, que lhe favoreceria, em 1956, o ingresso na Associação Sergipana de Imprensa, sinaliza um traço significativo de sua personalidade, que deixo para comentar numa outra parte. Neste ponto, interessa notar, no que se refere a esse fato, o cruzamento destes dois campos de atividade: o da imprensa e o da literatura de cordel. Por um lado, tal configuração indicia o engajamento de alguns intelectuais, ligados ao publicismo oficial, à causa poetas de bancada. Por outro, declara o empenho de autores como Rodolfo Coelho Cavalcante, idealizador do Congresso e um dos fundadores da Associação Bahiana de Imprensa⁴⁰, em dar um sentido institucional a essa causa. Rodolfo, que, diz Manoel D'Almeida, “foi o maior organizador, incentivador e defensor da classe a que pertenceu”, fundou, ainda por essa época, a Associação Nacional de Trovadores e Violeiros⁴¹ e produziu, ao longo de sua vida, diversos periódicos, entre os quais se destaca *A voz do Trovador*⁴², jornal dedicado a discutir, entre outros assuntos, problemas relativos a sua

³⁹ Durante o primeiro semestre de 1955, apoiando os realizadores do congresso antes mencionado, o jornalista Virgílio Sobrinho manteve, em sua página diária, uma sessão intitulada “Falamos os Trovadores”, em que Manoel D'Almeida contribuiu com uma série de artigos, como correspondente de Sergipe. Sobre a coluna e sua importância na divulgação do congresso ver CURRAN, Mark J., obra cit., p.36.

⁴⁰ A propósito, ver ALMEIDA, Átila e SOBRINHO, J. A. - **Dicionário biobibliográfico de poetas populares**, p. 124.

⁴¹ A ANTV, primeiro órgão representante da classe, fundada na ocasião do I Congresso, foi dissolvida pouco menos de um ano depois do seu estabelecimento. A respeito, ver CURRAN, Mark J., obra cit., p. 52.

⁴² “*A voz do Trovador*, ‘um periódico literário e noticioso’, foi fundado por Rodolfo em 8 de dezembro de 1954 e tinha como gerente o poeta popular Manoel d’Almeida Filho. Este jornal se dirigia a ‘classe’ e foi utilizado por Rodolfo, a fim de criar interesse para o já tratado Primeiro Congresso de Trovadores e Violeiros em 1955.” Idem, p.70.

atividade poética. Eis, transcrito de uma carta de Manoel D’Almeida, o *Hino dos Trovadores*, criado por Rodolfo:

*Somos nós Trovadores brasileiros
Que cantamos a vida com prazer
Nossos versos são lindos e fagueiros
Mas são grandes e nos dão para viver.*

*Coro- Somos unidos
Vamos marchando
Cantando versos
Bis- Nos alegrando.*

*Quando o amargo da vida nos domina
Nossos versos têm mais inspiração
Nossa arte é de glória nos fascina
Ser poeta é a nossa profissão.*

Coro- Somos unidos...

O próprio congresso, assim como a Associação dos Trovadores, intitulado “Nacional”, denota, ao menos, o início de um movimento consciente, para assegurar ou promover um caráter corporativo à legião dos violeiros e dos poetas mercadores. É certo que Rodolfo, da mesma forma que Manoel D’Almeida, não deve ser tomado como caso, por assim dizer, estatisticamente mais comum na história da literatura de cordel. Não seria recomendável, portanto, generalizar, tão rapidamente, os efeitos da militância desses poetas que, por essa época, se reuniram em Salvador, em torno da causa da profissionalização. Do mesmo modo, problematizar as razões ou a abrangência das implicações prováveis, decorrentes do envolvimento do publicismo oficial, ou, ao menos, de alguns de seus membros, com essa causa, embora seja de grande importância, é uma tarefa demasiado complexa, que não me proponho a desenvolver neste estudo. Todavia, é oportuno observar que, de alguma forma, o conclave entre poetas e o interesse de intelectuais

pelos folhetos nordestinos⁴³ serviu para reavivar o problema do direito autoral, presente na história da literatura de cordel desde o tempo de Leandro Gomes de Barros (já em 1909, se não antes, o poeta imprimia em alguns dos seus folhetos, avisos, na tentativa de evitar a apropriação indevida de suas obras⁴⁴). Não por simples coincidência, em 1955, quando a Prelúdio já editava cordéis nordestinos há dois anos, Rodolfo Coelho Cavalcante andava em São Paulo, reclamando a propriedade literária de Manoel D'Almeida e de outros poetas de bancada.⁴⁵

Entretanto, é muito pouco provável que a peleja em causa da profissionalização ou da defesa dos direitos autorais tenha demandado (nem poderia) fixar as regras de funcionamento do sistema de produção da poesia de cordel. O sistema de publicação das obras, que se manifesta de duas maneiras- a produção independente⁴⁶ e a financiada por editores- segue as regras instáveis do mercado, a lei da oferta e da procura, que o poeta assimila como única forma de dar continuidade a sua obra. No que diz respeito ao contrato de poetas com editores, o mais comum é

⁴³ Salvo engano, o Tomo I do **Literatura popular em verso**, publicado em 1961 pela Fundação Casa de Rui Barbosa como parte da Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna, é o primeiro catálogo de folhetos nordestinos a ser editado por entidade oficial. Cf. **Literatura popular em verso: estudos**, prefácio.

⁴⁴ Quanto a essa hipótese, ver ALMEIDA, Horácio (int.)- **Literatura popular em verso**. Nessa antologia com fac-símiles de obras do poeta, há vários folhetos onde aparece um aviso desse tipo, sendo que o mais antigo datado (pp. 135-173) é de 1909. Ver também NASCIMENTO, Bráulio do- "O ciclo do boi na poesia popular". In: **Literatura popular em verso: estudos**, pp. 196-203.

⁴⁵ "O problema foi que muitos folhetos foram publicados sem autorização dos autores originais. Certos títulos clássicos foram 'reescritos' por uma equipe de poetas agora radicados em São Paulo (entre eles Antônio Teodoro dos Santos e Manuel Pereira Sobrinho). (...) Pois Rodolfo, como líder autodeclarado de uma futura entidade de classe, foi à editora em 1955, falou energicamente, e conseguiu o que seria depois uma mudança radical na política editorial da casa, tudo reportado n'*A voz do Trovador*." Cf. CURRAN, Mark J., obra cit., p. 74.

⁴⁶ Assim como as tipografias que fazem esse tipo de publicação, o modo independente vai se tornando muito raro (a respeito, ver MARANHÃO, Liêdo- **O folheto popular: sua capa e seus ilustradores**, pp.16-17). Uma das últimas grandes tipografias nordestinas, a Tipografia São Francisco de José Bernardo da Silva, que comprou os direitos de José Martins de Athayde em 1949(Cf. ALMEIDA, Átila e Sobrinho- **Dicionário biobibliográfico de poetas populares**, p. 58), teve, salvo engano, seu acervo vendido, há alguns anos, ao Governo do Estado do Ceará (essa informação me foi dada em entrevista por Manoel D'Almeida Filho, que, durante muito tempo, vendeu obras editadas pelos herdeiros de José Bernardo). A única editora que publica cordéis no Brasil é a Luzeiro. A propósito, sobre a história da publicação de folhetos no Brasil até 1930, ver ABREU, Márcia Azevedo- **Cordel português/ Folhetos nordestinos: confrontos**.

que o editor adquira os direitos de propriedade em troca de um número determinado de obras editadas, entre exemplares do título vendido e composições de outros autores. Esse tipo de acerto, o mais freqüente entre os negócios realizados pela Prelúdio-Luzeiro, parecia mais vantajoso a Manoel D'Almeida, que costumava receber mil exemplares por cada original, dos quais, grande parte, renegociava com outros comerciantes. Caso contrário, teria, de qualquer forma, de usar o dinheiro recebido pelo original para comprar, da própria editora, os cordéis e demais publicações que vendia em sua banca. Para que tenhamos uma idéia do que esse acordo representou para a editora em termos comerciais, basta dizer que, só em 1955, a Prelúdio publicou cento e vinte e cinco mil exemplares do folheto **O sacrifício do amor e o noivo ressuscitado**, trinta e cinco mil exemplares d' **O herói desconhecido** e quatrocentos e vinte e três mil do **Josafá e Marieta**. Já em 1953, a editora tinha publicado quinhentos e vinte e cinco mil exemplares do **Vicente, o rei dos ladrões**, sendo **Vivente...** e **Josafá e Marieta** reeditados várias vezes, é certo que em quantidades bem mais modestas, até o ano da morte do autor.⁴⁷

Não obstante, o contrato com a editora parece ter representado um bom negócio para Manoel D'Almeida, que agora publicava pelo método independente apenas os folhetos de poucas páginas e sobre assuntos de interesse restrito.⁴⁸ Além disso, rendia-lhe exemplares extras, sempre menos que os recebidos como pagamento dos originais, alguns serviços prestados pelo autor à editora. Já na década de 60, Manoel D'Almeida escrevia cordéis recomendados e, a partir de meados de 70, passou, regularmente, a selecionar e a reelaborar textos e a dar consultas sobre

⁴⁷ Dados fornecidos pela editora Luzeiro.

⁴⁸ A exemplo, o caso do menino assassinado em Aracaju, por volta da década de 70. Conta Lindóia, a filha mais velha de Manoel D'Almeida, que o folheto, **O bárbaro assassinato do menino Carlos Werneck**, teria sido usado no julgamento do provável assassino pelo advogado de acusação.

ilustrações de capas e outros elementos composicionais. Tendo sido o autor de inúmeros sucessos da Prelúdio-Luzeiro (além dos já mencionados, **A luta de Zé do Caixão com o Diabo**, **A princesa Rosinha na cova dos ladrões**, **A sorte do amor**, entre outros), foi também o que teve mais trabalhos publicados pela editora⁴⁹: *“Eu tive vantagens que nenhum poeta popular no país teve. Nem o próprio João Martins de Athayde que possuiu uma gráfica. Eu tive tempo- desde 1936 até hoje vão cinquenta e tantos anos de vida escrevendo- e tive uma editora a minha disposição, não só comprando tudo o que eu escrevia, como fazendo encomendas e me incentivando. Por isso, eu publiquei esse grande número de livros...inclusive O direito de nascer, que é o maior livro de cordel escrito e publicado até hoje no Brasil.”*

Todavia, embora tenha alcançado certas vantagens em sua trajetória, o autor, seguindo a regra dos poetas mercadores, produziu, até a sua morte, sob a tensão da instabilidade. Nos seus últimos anos, recebendo constantes maus presságios da editora, suas expectativas em relação ao cordel, não eram as mais otimistas. É de março de 1994 este trecho de carta: *“Sobre a minha banca, continua aberta. Porém, sem vender quase nada, pois, cada dia que se passa, diminui o poder aquisitivo do povo. A crise financeira ataca todos setores da vida brasileira. Aqui, vários “Grandes Hotéis” já fecharam as portas, o comércio está morto, não se vende nada... a não ser os gêneros de primeira necessidade.(...) Mas o setor mais atingido, foi o do papel. Livros, revistas e jornais subiram tanto de preços que mais de 80% do povo leitor deixou de ler. Aqui já algumas bancas de revistas fecharam...(.) A nossa editora, a Luzeiro, a única que ainda publica cordel, no Brasil, passa a pior crise de sua história. Queira Deus que não feche as portas. (...)*

⁴⁹ Dado fornecido pelo editor Arlindo Pinto de Souza, que até 1995 foi dono da Luzeiro.

Essa URV que criou o salário mínimo e completou um mês ontem, continua sendo uma incógnita. (...) o nosso cordel chegou ao crepúsculo, se continuar assim... será embrulhado pelo lençol da noite, da crise.

2.O Poeta e suas Convicções

A Luzeiro não fechou as portas, mas, em 15 de março de 1995, quarenta anos depois do primeiro contrato de Manoel D’Almeida com a empresa, Arlindo Pinto de Souza, então seu editor exclusivo, anuncia o término de mais um capítulo, o último, da trajetória do poeta: *“Desde quinta-feira, às 16 horas, quando recebi a sua carta de 15 corrente falando da venda da Editora, que ando como um sonâmbulo, sem querer acreditar na realidade. Ora compadre, com o seu incentivo, com o seu apoio e com a sua garantia de comprar toda a minha produção, você me fez o maior poeta popular do Brasil, de todos os tempos.*

Agora, compadre, sem a sua bênção paterna, eu me sinto orfão. Quanto aos compradores dizerem que ‘vão continuar editando cordel, inclusive reeditar livros que estão fora da lista’. Sinceramente, compadre, eu não creio. E os livros inéditos? Como você sabe, compadre, essas publicações precisam capacidade, prática e muito amor... Para publicar cordel, escolher o gosto do povo, precisa convivência e, sobretudo, ser poeta.” O tom apelativo dessa mensagem, dirigida a Arlindo Pinto em 19 de março, não esconde o ceticismo do poeta em relação ao futuro do cordel e à garantia de continuidade de sua atuação como o mais importante autor de folhetos

da editora. Afinal, quase três meses depois de escrevê-la, no dia 8 de junho, morreu Manoel D'Almeida, como que para ratificar a sentença expressa no encerramento de suas "Trovas sentimentais", anexadas à carta:

*Com a Luzeiro vendida,
Meu coração disse a mim:
-Cuidado na sua vida!
O Cordel chegou ao fim...!*

De fato, desde que, por razões econômicas ou por motivo de morte, fecharam-se as maiores tipografias dedicadas à publicação de folhetos no Nordeste⁵⁰, a editora Luzeiro, de São Paulo, representava, se não a única, pelo menos, a mais segura alternativa para os autores que, como Manoel D'Almeida, viviam exclusivamente do cordel. Havia alguns anos que, tendo comprado o espólio e a razão social do poeta João José da Silva⁵¹, antes proprietário da Editora Luzeiro do Norte, de Pernambuco, a editora paulista publicava o maior número de folhetos em circulação no Brasil.⁵² Durante esse período, o cordel foi o principal elemento de divulgação da empresa, também especializada em publicar livros eróticos, manuais facilitados de música, guias astrológicos, entre outros produtos similares. Entretanto, a venda da Luzeiro à firma dos irmãos

⁵⁰ "O fechamento, em Fortaleza, da Tipografia Graça de Fátima, do poeta Joaquim Batista de Sena; em Campina Grande, da Tipografia A Estrela da Poesia, do poeta Manoel Camilo dos Santos; e no Recife, da Tipografia Luzeiro do Norte, do poeta João José da Silva, foi um grande golpe no seu comércio." Cf. MARANHÃO, Liêdo- **O folheto popular: sua capa e seus ilustradores**, p. 16. Como já foi dito em outra parte, a última grande tipografia que imprimia folhetos no Nordeste, a de José Bernardo da Silva, mantida, depois da morte do poeta, por seus herdeiros, foi desativada há alguns anos.

⁵¹ Cf. MEYER, Marlyse- **Autores de cordel**, p. 12, e ALMEIDA, Átila- **Dicionário biobibliográfico de poetas populares**, verbete "Silva, João José da".

⁵² A propósito, sobre o movimento comercial das folhetarias nordestinas em 1973, ver ARANTES, Antônio A.- **O trabalho e a fala**, pp. 15-29. Em sua pesquisa, o autor faz um levantamento das editoras de cordéis mais produtivas do Brasil naquele ano: a firma de J. Bernardo e a de João José, respectivamente, de Juazeiro do Norte e de Recife, e a Luzeiro, de São Paulo.

Nicoló⁵³, que, ao contrário do antigo dono, não dispunha de nenhuma experiência no ramo de publicação da literatura de cordel, afigurava-se a Manoel D’Almeida, então representante dos poetas nordestinos na editora, como o prenúncio de novos tempos.

“Para publicar cordel, escolher o gosto do povo, precisa convivência e, sobretudo ser poeta”. A partir de 1973, quando a Prelúdio passou a ser chamada Luzeiro, Manoel D’Almeida exerceu, além do ofício da poesia, a função de consultor da empresa (selecionava e revisava textos, opinava sobre ilustrações de capas etc.), tornando-se personagem fundamental do movimento de editoração de cordéis no país. Se não o último, um dos últimos sobreviventes entre os autores que já produziam na década de 30, período de intenso fluir da literatura de cordel no ambiente nordestino⁵⁴, tendo convivido com alguns dos mais importantes poetas e cantadores da primeira metade deste século, como os já mencionados João Martins de Athayde e Manoel Raimundo, o autor colocou a serviço da Luzeiro, não apenas a experiência resultante do trato permanente com o mercado do folheto, indicando meios para atingir o “gosto” dos seus leitores habituais, mas ainda o largo conhecimento adquirido no decurso de sua atividade poética. Esse vínculo de Manoel D’Almeida com a editora, legitimado pelo compadrio, não deixa de revelar, entre outras coisas, o modo como o poeta se relacionou com as condições de exercício de sua arte, nesse período em que, dadas as circunstâncias, tornavam-se cada vez mais raras as tipografias nordestinas dedicadas à produção da literatura de cordel. Quanto a esse aspecto, suas correspondências destinadas ao editor dão uma amostra do seu envolvimento efetivo no processo

⁵³ Editora e Distribuidora Irmãos Nicoló Ltda, antes, apenas distribuidora de revistas e outras publicações populares.

⁵⁴ A propósito ver MEYER, Mariyse- **Autores de cordel**, p.90 e subsequentes.

editorial dos cordéis, tanto no que diz respeito à fixação das versões finais dos textos quanto ao acabamento material das obras:

“Compadre, veja se desempaca ‘A moça donzela’, pois a falta de novidade está ficando insuportável. (...) O esboço da ‘jumenta’ está bom: melhorando a casa, aumentando a ‘burra’ (pois ela está menor que as pernas do homem, se ele montasse ficaria arrastando os pés no chão). Também acertar o úbere: jumenta só tem dois peitos. (14-11-1993)

Já em um outro manuscrito, anexado a um texto revisado pelo autor, esta descrição de capa faz ver até que ponto se dava sua participação nesse processo:

“Um homem forte (dentro de um quarto) caído no chão com um punhal na mão, já abrindo a mão. Outro homem mais forte por cima do caído, apertando a sua goela e a língua saindo fora da boca. Na porta do quarto, aparecendo uma moça bonita, se possível, sorrindo. Cena na página 23, da 1ª a 4ª estrofe.

Nessa mesma correspondência, datada de 15 de junho de 1986, é acrescentada a seguinte nota:

“Veja, compadre, nos primeiros livros que você publicou, você pôs o nome do autor e o título nas primeiras páginas. Esta é a praxe dos livros escritos e publicados no Nordeste. Por que você não continua como começou?”

Consciente das mudanças resultantes da modernização dos meios de produção cultural e da influência dessas transformações no gosto do seu público, Manoel D’Almeida parecia se posicionar como uma espécie de mediador entre os valores tradicionais, que representava enquanto poeta, e os valores estabelecidos pelas forças inovadoras.

Em uma entrevista que me concedeu em 1993, ao falar de suas relações com a Luzeiro, talvez por modéstia ou por não atribuir muita importância ao fato, o poeta pouco se referiu a sua atividade como redator, não obstante essa tenha sido uma de suas mais significativas contribuições à editora. Além de recomendar a edição de obras de autores menos conhecidos ou de grandes sucessos que, com a crise das folhetarias nordestinas, deixavam de ser publicados⁵⁵, e de selecionar originais enviados por novos poetas nordestinos à Luzeiro, o autor cooperava reelaborando textos. Nesse trabalho, ele podia empreender desde pequenas correções ortográficas até grandes mudanças de ordem léxica ou composicional. A título de exemplo, vale apresentar alguns trechos do cordel **O boi mandigueiro e o cavalo misterioso**, de Luiz da Costa Pinheiro, publicado pelo poeta editor J. Bernardo, e ,em seguida, os mesmos fragmentos, tal como aparecem em uma versão de Manoel D’Almeida:

*No Rio Grande do Norte
havia um fazendeiro
era muito respeitado
pela fama do dinheiro
criava numa fazenda
para qualquer encomenda
um grande Boi Mandigueiro*

(...)

*Porem preciso dizer
como foi seu nascimento
para o leitor amigo
ter melhor conhecimento
sem afastar-me da verdade
descrevo a fatalidade
sem fantasia e aumento*

(...)

Estava quase caduca

⁵⁵ É o caso, por exemplo, de algumas obras da coleção de José Martins de Athayde, antes sob a responsabilidade do poeta editor José Bernardo.

*e nunca tinha parido
tanto que o fazendeiro
vivia dela esquecido
não fazendo conta dela
talvez pensando que ela
até tivesse morrido
(...)*

*No Rio Grande do Norte
habitava um fazendeiro
(...)*

***Porém** preciso dizer
como foi seu nascimento
para o **meu** leitor amigo
ter melhor conhecimento
sem **me afastar** da verdade
descrevo a fatalidade
sem fantasia **ou** aumento.*

*Estava quase caduca
e nunca tinha parido
tanto **assim** que o fazendeiro
vivia **até** esquecido
não fazendo conta dela
talvez pensando que **aquela**
vaca tinha morrido.⁵⁶*

Quando se tratava de textos inéditos, de acordo com as informações do editor Arlindo Pinto de Souza, muitas vezes o trabalho de reelaboração consistiu em aumentar ou reescrever inteiramente a obra. Na maioria desses casos, uma vez que a editora conservou apenas o original manuscrito por Manoel D'Almeida, dificilmente se poderia precisar a dimensão dos acréscimos ou o teor dessas modificações. De qualquer forma, esse fato não deixa de ser revelador dos

⁵⁶ Com a mudança do *havia* para o *habitava*, na primeira estrofe, o acréscimo das palavras *meu*, na segunda, e *assim*, na terceira, o autor parece querer ajustar melhor o verso ao metro padrão (a redondilha maior). Já na terceira estrofe, a troca das palavras *dela*, *ela* e *até*, respectivamente, por *até*, *aquela* e *vaca*, talvez se justifique pela intenção de evitar o eco resultante da justaposição das palavras *dela*, *dela*, *ela*.

princípios que orientaram, nesse caso particular, o sistema de produção da literatura de cordel.⁵⁷

Nesse contexto, a noção da obra como criação individual, de certa maneira, evocada(para todos os efeitos, a obra é dada a lume como sendo da lavra de *um* autor), não corresponde, necessariamente, à idéia da obra como produto de uma consciência autorial única.

“Ora compadre, com o seu incentivo, com o seu apoio e com a sua garantia de comprar toda a minha produção, você me fez o maior poeta popular do Brasil, de todos os tempos.”

Oficialmente, Manoel D’Almeida nunca esteve ligado à editora. Como antes foi dito, vendia ou trocava os direitos autorais de suas obras depois de escritas e, no que diz respeito a sua atuação como redator, esse trabalho prescindia de qualquer vínculo formal. Quanto a esse trabalho, além de sinalizar a boa vontade do poeta para com seu compadre e editor de longa data, ratifica algumas de suas convicções em relação a sua atividade como escritor. Famoso por seu perfeccionismo (certo dia, diz o pesquisador Átila de Almeida, conhecido do poeta, respondeu a alguém que reclamou por ele ter passado a escrever corretamente palavras que antes grafara com incorreção: “...escrevi porque não sabia e agora que sei não vou errar só pro senhor fazer

⁵⁷ É importante assinalar que a reelaboração de textos, não apenas inéditos, mas também alguns já conhecidos do público, não parece ter sido prática incomum entre os poetas editores nordestinos: “A propósito, abriremos aqui um parágrafo para registrar o fato de ter sido o poeta Delarme Monteiro Silva o verdadeiro autor das últimas estrofes dos romances que João Martins de Ataíde viria a ampliar de trinta e duas para sessenta e quatro páginas entre os anos de 1943 e 1945, quando Delarme, que fora durante oito anos revisor dos trabalhos de Ataíde, recebera deste a incumbência de escrever as páginas complementares que constituíram o segundo volume de trabalhos como “A Imperatriz Porcina”, “O Lobo do Oceano”, “O Triunfo da Inocência”, “Perdidos no Deserto”(...) entre outros tantos assinados por Ataíde e outros autores. Romances mais curtos, como “Juvenal e o Dragão” ou “As Proezas de João Grilo”, foram acrescidos de apenas oito páginas, igualmente da lavra do obscuro Delarme, que recebia de Ataíde a quantia de doze mil réis por página que escrevesse.” Cf. SOUZA, Liêdo Maranhão- **Classificação popular da literatura de cordel**, pp.13-14. Dentre as obras publicadas pela Luzeiro, reescritas por Manoel D’Almeida, podemos citar **As palhaçadas do matuto vendendo fumo ambulante**, de Amaro Quaresma dos Santos, **A chegada de Lampião no purgatório**, de Luiz Gonzaga de Lima, **Lágrimas de amor ou A vingança de um condenado**, de Caetano Cosme da Silva, **Malícia das mulheres e a bondade dos homens**, de Arlindo Pinto de Souza, entre muitas.

folclore...”⁵⁸), Manoel D’Almeida talvez tenha sido seu crítico mais exigente. Costumava reler e fazer anotações em suas obras depois de publicadas e realizar melhoras, embora, conforme disse uma vez, nunca tenha chegado a reescrevê-las. Em uma carta de 31 de março de 1994, respondendo a uma pergunta que fiz sobre o assunto, ele conta como se desenvolvia o seu processo de criação: “... vou pensando, juntando os pensamentos e com eles fabricando o material que necessito para construir a obra que, pouco a pouco, vou desenhando de acordo com o material fabricado. O croqui pronto, o material guardado nas gavetas da mente, começo a construção da obra, que não tem tempo para findar. Acontece, muitas vezes, uma obra passar vários anos sem fim, porque alguns materiais não se encaixam. Às vezes, luto anos e anos para conseguir o material que se encaixa na continuação da obra. E outras vezes essas obras ficam sem fim, como tenho algumas...”

Ao contrário do que se pode falar de poetas como Rodolfo Coelho Cavalcante, que dizia ter escrito um número superior a mil composições, sendo boa parte delas panfletos de oito páginas⁵⁹, Manoel D’Almeida não foi um dos autores mais pródigos da história do cordel. Os exemplares pertencentes à coleção da Luzeiro, que compreende quase toda a sua produção (excetuando-se as pequenas obras que se perderam no decorrer dos anos), formam um conjunto de um pouco mais de setenta títulos (sem levar em conta os inéditos). Esse fato, entretanto, não impediu que seus contemporâneos o considerassem “o maior dos poetas vivos” ou um dos “canetas de ouro” da literatura de cordel.⁶⁰

⁵⁸Cf. ALMEIDA, Átila e SOBRINHO- **Dicionário biobibliográfico de poetas populares**, p. 202.

⁵⁹ Cf. ALMEIDA, Átila e SOBRINHO, J. A.- **Dicionário biobibliográfico de poetas populares**, p. 124.

⁶⁰ A propósito, ver ALMEIDA Átila e SOBRINHO, idem, p. 12, e ARANTES, A. A.- **O trabalho e a fala**, p.57.

Para Manoel D'Almeida, havia pelo menos três gênios na tradição nordestina de folhetos, que situava em duas categorias de poetas, a dos “criadores” e a dos que “só versam o que vêem, lêem ou ouvem”: *“João Martins de Athayde era um desses. Ficou notabilizado versejando romances, contos e filmes, embora, às vezes, mudando títulos e até enredos, como no caso do ‘Conde de Monte Cristo’ e do ‘Prisioneiro de Zenda’. O primeiro ele versou em dois livros: ‘O Sentenciado’ e ‘A vingança do Sentenciado’. O segundo: ‘O Prisioneiro do Castelo da Rocha Negra’. (...) Certa feita, cheguei na Gráfica de Athayde e ele mostrou-me um folheto, já impresso, dizendo: aqui tenho um livro que criei e vou provar que também sou criador: ‘Um Genro com Sete Sogras’. Mas não vendeu. Então, ele desabafou: ‘como criador sou um fracasso’. Temos o José Pacheco da Rocha⁶¹, para mim, o maior criador de histórias humorísticas no cordel. Criou ‘A intriga do Cachorro com o Gato’, ‘A propaganda do Matuto com o Balaio de Maxixe’ e ‘A Festa dos Cachorros’, entre outras. ‘A Intriga do Cachorro com o Gato’ ele começa assim:*

*‘A intriga é a mãe da raiva
O mau pensamento é pai
Da casa da malquerença
O dismantelo não sai
Enquanto a intriga rende
A revolução não cai.’*

Esta estrofe, para mim, é coisa de gênio. Também temos Rodolfo Coelho Cavalcante, a meu ver, o maior criador de pequenas histórias. (...) Aí estão Athayde, Pacheco e Rodolfo, três

⁶¹ “Poeta de bancada nascido em Correntes-PE em 1890 falecido em Maceió-AL em 1954, vendedor ambulante de folhetos pelas feiras do interior.” Idem, p. 385.

gênios diferentes, com inspirações diferentes, primeiros, cada um em seu gênero. Para mim, três monstros sagrados do cordel.”

Reconhecia também sua importância na hierarquia dos valores artísticos dessa tradição, situando-se nas duas categorias de poetas: “*‘Vicente, o Rei dos Ladrões’, mostra um hábil construtor que usou bons materiais existentes para construir uma ótima obra. Porém, o mais importante é o mesmo construtor fabricar os materiais que necessita para construir o que idealizou e criou na sua mente. Nesse campo, eu tenho muitas obras construídas com materiais especiais que fabriquei exclusivamente para elas.*” (trechos da carta de 14 de março de 1994)

Palavras como “hábil”, “construir” ou “fabricar”, que usa em referência a seu processo de criação, e certa primazia atribuída ao “criador”(“*porém, o mais importante é o mesmo construtor fabricar os materiais que necessita para construir o que idealizou*”), sugerem alguns de seus modos de valoração dos poetas e das obras que menciona no primeiro desses fragmentos e dizem muito a respeito de como o autor compreendia a arte do cordel.

Ao que parece, seu espírito diligente se manifestou não apenas no campo da atividade poética, mas também nas investidas que fez em outras searas. Vaidoso do seu autodidatismo, Manoel D’Almeida conta uma façanha que se deu quando revisor “de todos os órgãos” da Associação Sergipana de Imprensa, por volta do final dos anos 50: “*Eu tive quando revisor de todos os órgãos da A.S.I. algumas batalhas com o presidente Eliézer Leolpodino de Santana - de memorável memória, que Deus o tenha em bom lugar que era um grande homem. Mas era aquela pessoa confiante, que aprendeu nos colégios, na Universidade, e não sabia que, àquela*

época, tinha uma ortografia (...). Uma certa feita, ele escreveu um artigo em que entrava a palavra 'desembargador', em vários lugares; e ele escreveu com 'z', escreveu com 'z'... Tá bom! Quando eu fazia a revisão, passava pra 's'. Quando ele vinha depois de mim, passava pra 'z' de novo. Isso até a quinta revisão. Aí eu disse a ele (tomando um cafezinho ali no Café Novo Mundo): 'Seu Eliézer, eu não estou entendendo, que essa palavra desembargador eu já emendei três vezes e ela volta do mesmo jeito. Ele disse: 'Ah, sou eu que mudo porque desembargador é com z. 'Não. Desembargador é com s; que desembargador é um prefixo com um verbo: embargar, des-embargar. 'Não, eu tenho certeza!' Tá bom! Eu acendi um cigarrinho, dei outro a ele e disse: 'Seu Eliézer, quando o senhor chegar na Associação, o sr. repare nos dicionários... 'Não, não vou reparar, não, que eu tenho certeza!' Quando foi duas horas, eu cheguei na Associação, ele estava pra lá e pra cá, andando. 'Boa tarde, seu Eliézer!' 'Boa tarde! Mas rapaz, você não sabe o que aconteceu.' 'Não, que foi?' 'Aquele negócio do desembargador... está errado!' 'E eu não disse, seu Eliézer?' 'Olhe, eu cheguei em casa com aquilo na cabeça, fui ver o dicionário, tá errado! Onde eu estava com a cabeça!?' (...) Aí, nós fomos na Tipografia Regina, eles estavam emendando. Eu digo: 'Olhe, esta palavra desembargador, tire o z, bote o s!'"

Se, de algum modo, seu expresso cuidado em relação à escrita, revela um certo desejo de consideração por parte de quem para ele representava a "intelectualidade" ou o saber institucionalmente reconhecido, denota, por outro lado, seu grande empenho no que dizia respeito a sua formação como escritor. Não se tratava propriamente de um desejo inconsciente de adequação a um modelo (à variante culta da linguagem ou da cultura) a que, sem dúvida, ele

reputava grande importância. Manoel D’Almeida não parecia ser pessoa de fracas convicções. Ainda sobre suas pelepas por causa do “português”, referindo-se agora aos debates com os revisores oficiais da Luzeiro, quando esses reclamavam de seus “erros” gramaticais, diz o poeta: *“Eu faço esse jogo para metrificar, embora esteja errado. O português correto na literatura de cordel, se usa quando possível. Para embelezar, se deixa, muitas vezes, um verbo errado, embora quem leia aquilo não dê fé, porque não dá mesmo. Também se for ver isso nos jornais, nas revistas... Se fosse ver os erros de português nas revistas e nos livros... não tem no mundo quem possa aguentar! Então por que um livro de cordel não pode sair com um pequeno erro, para fazer uma coisa mais bonita, mais linda!”*

3. Tradição Impura

Com efeito, Manoel D’Almeida não seria um bom exemplo dos casos estatisticamente mais comuns na história da literatura de folhetos. Da mesma forma, também não podemos considerá-lo um caso atípico. Como é próprio da trajetória da maioria dos autores do cordel, sua formação básica se deu entre as regiões mais arcaicas do Nordeste, o sertão e o agreste dominado pela agricultura de subsistência, e as cidades mais desenvolvidas comercialmente, do litoral ou do interior, onde se tinha acesso às novidades culturais.⁶² Frequentou a escola dos cantadores,

⁶² A propósito, ver ALMEIDA, Átula e SOBRINHO- **Dicionário biobibliográfico de poetas populares**. Ver também SOUZA, Liêdo Maranhão- **O folheto popular: sua capa e seus ilustradores**: “Leandro (Gomes de Barros) e

sobretudo da Paraíba, onde nasceu, “o leito, o manancial de poetas populares”, o que lhe permitiu aplicar com rigor o código da poesia de cordel. Não chegou a se dedicar a *cantoria*, mas, como muitos dos seus contemporâneos, praticou a *arte do improviso*. No que diz respeito a sua obra, Manoel D’Almeida alcançou grande popularidade por ter sido um autor versátil. Destaca-se, nesse aspecto, tanto quanto Leandro Gomes de Barros, um dos modelos de todos os tempos da literatura de cordel. Além da tradição oral, que serviu de base para elaboração de alguns dos seus maiores sucessos (por exemplo, seu livro de maior tiragem, **Vicente, o rei dos ladrões** (1953), obra em que ele opera o entrelaçamento de vários contos folclóricos), Manoel D’Almeida fez uso de uma pluralidade de fontes, como é comum entre os autores da literatura de folhetos. Escreveu desde romances-reportagem, baseados em depoimentos e fontes documentais, como é o caso de **Os cabras de Lampião** (1966)⁶³, e versões de episódios bíblicos, como **A traição de Dalila e a vingança de Sansão** (1983), até narrativas picarescas com personagens contemporâneas, tais como **A chegada de Roberto Carlos no Céu** (1968) ou **Roberto Carlos no Inferno** (1968): “Ora, quando surgiu o grande sucesso de Roberto Carlos, o nosso revisor, àquela época, o Hélio Cavenaghi, fez um rascunho sobre a chegada de Roberto Carlos no Céu e o compadre Arlindo me enviou e disse: ‘crie aí uma história!’ E eu escrevi **A chegada de Roberto Carlos no Céu**. Tanto bem inspirada, que, quando meu compadre recebeu, disse que era a melhor história, a mais poética que eu tinha escrito àquela época.” Abro aqui um parêntese para apresentar um trecho da composição:

No cine do pensamento,

Athayde, matutos paraibanos, viveram no Recife, editando e imprimindo os folhetinhos nas melhores gráficas de livrarias e jornais da época, com indicações em suas contracapas.” p.27.

⁶³ Todas as obras do autor, mencionadas nesta parte, foram publicadas pela Luzeiro (ou Prelúdio). Entre parênteses aparece o ano da 1ª edição feita pela editora.

*Vamos tirar o chapéu
Para assistirmos o drama,
Assim que subir o véu,
Mostrando como chegou
Roberto Carlos no Céu.*

Depois desse “jogo de cena”, o autor continua, incorporando termos da moda à linguagem familiar dos folhetos. Eis como ele descreve a personagem:

*É simples, inteligente,
E dedicado aos estudos
Como líder vai à frente
Dos cantores mais peitudos,
No “ié, ié, ié”, é um rei,
Cacique dos cabeludos.*

Paralelamente ao seu êxito radiofônico, o cantor protagoniza uma série de episódios picarescos na literatura de cordel: “*Roberto Carlos continuou o seu sucesso de tal maneira, que eu escrevi, também a pedido deles que me mandaram um rascunho, A chegada de Roberto Carlos no Inferno (Roberto Carlos no Inferno). Depois, Enéias Tavares dos Santos⁶⁴ escreveu a Carta de Satanás a Roberto Carlos, por causa daquela música que Roberto mandava tudo pro inferno. E eu escrevi a Resposta de Roberto Carlos a Satanás, até hoje muito vendável.*”

Seguindo a fórmula de poetas como João Martins de Athayde, que se distinguiu, nos anos 30, versando histórias que via nos cinemas⁶⁵, Manoel D’Almeida recriou ou adaptou diversos sucessos de ocasião. Em sua obra, sobressaem romances como **O direito de nascer** (1967), em que adapta a novela homônima, popularizada no Brasil, em meados dos anos 60, através do rádio:

*Há anos lemos e ouvimos
Uma afamada novela*

⁶⁴ “Poeta de bancada nascido em Marechal Deodoro-AL a 22.11. 1931, xilógrafo, músico, residente em Maceió, onde trabalha no Museu Théo Brandão.” Cf. ALMEIDA, Átila e SOBRINHO, obra cit., p. 402.

⁶⁵ Idem, p.60.A propósito, ver também SOUZA, Liêdo M.- **O folheto popular: suas capas e seus ilustradores**, pp. 61-65.

*Que semana após semana
Desfilou na passarela,
Diante da multidão
Conquistando a clientela.*

Escreveu também **O terror dos pistoleiros**, publicado a primeira vez em 1975: “*Quando eu comecei a ler caubói, eu achava que devia fazer um livro à moda daquelas histórias americanas, então eu escrevi O terror dos pistoleiros ...*” O texto começa com uma espécie de justificativa:

*Já versamos muitos livros
De valentes, cangaceiros,
Gracejos apimentados,
Distraindo brasileiros-
Agora vamos mostrar
O terror dos pistoleiros.*

O autor repetiu a fórmula dez anos depois com **O pistoleiro invencível**, que principia dizendo:

*As idéias do poeta
Vão a qualquer continente,
Nas asas da inspiração,
Buscar conscientemente
Uma história do passado
Para o povo do presente.*

E continua, traçando um panorama:

*Assim vamos viajando
Em cima de um carroção
Pelos Estados Unidos,
Quando a colonização
Estimulava o progresso
Daquela grande nação.*

Em 1956, já havia tentado experiência semelhante, narrando as aventuras de um dos mais célebres justiceiros americanos, em **A marca do Zorro**:

*Há dias li um romance
Inda o conservo na mente
Porém vou versá-lo agora
Fazer o público ciente
De um drama de aventuras
Que passou-se antigamente.*

*Este romance citado
Já é muito conhecido
Chamado "A Marca do Zorro"
Por muita gente foi lido
E na tela do cinema
Foi por demais aplaudido.*

Temos aqui uma amostra da diversidade das séries culturais- das histórias bíblicas até os sucessos da indústria radiofônica- que se reúnem em sua obra, juntamente com as narrativas criadas a partir de motivos do fabulário universal- contos "de 'trancoso', como se chama"- ou regionais, como é o caso das "histórias de valentes", que compõem boa parte de sua produção, ou ainda das "lamentações sertanejas", modalidade recorrente entre os violeiros nordestinos, que o autor aproveitou no **Mágoa de boiadeiro**, publicado em 1969:

*Eis um drama verdadeiro
Contado ao correr da pena,
Com todos os episódios,
Numa noite de novena,
Pelo próprio personagem
Que passou cena por cena:*

O poeta cede a palavra ao boiadeiro:

*Sou um dos muitos nascidos
Pelas plagas do sertão
Onde o caboclo valente
Abre as entranhas do chão
Para arrancar o sustento
No lucro da plantação.*

Segue-se uma descrição do sertão, à maneira romântica:

*Onde o luar é mais claro,
A noite mais estrelada,
O sol tem maior quentura,
A brisa é mais perfumada
A vegetação mais vasta,
Mais alegre a passarada.*

Em seguida, o boiadeiro descreve cenas idílicas, sucintamente, fala da vida difícil no campo, relembra com nostalgia vaquejadas e apartações e logo introduz o motivo das “queixas”:

*Como era bom nesse tempo,
Como eu contente vivia,
Na minha faina inocente,
Nenhum mal não pressentia,
Porém o progresso veio
Acabar minha alegria*

“*Minha inspiração*”, diz o poeta, “*chegava em qualquer coisa que aparecia.*” No que concerne às adaptações, que representam cerca de um terço de sua obra, suas escolhas, como se observa nos exemplos acima, incidiam, ordinariamente, nas formas da variante cultural popular ou popularizada. Em relação a isso, é importante salientar que nem sempre o que se poderia conceber como “popular”, pelo fato de ter se difundido em larga escala, corresponde à idéia do que seria popular de acordo com o crivo dos autores do cordel ou àquilo que seria facilmente assimilável por seu público. Nesse contexto, muitas vezes, o trabalho de recriação de uma obra, de certa forma, popular, implica não apenas em adequá-la à linguagem ou ao código do cordel, mas ainda ao que corresponderia ao “gosto” dos seus leitores habituais. Na passagem a seguir, Manoel D’Almeida comenta **O príncipe enterrado vivo e a rainha justiceira** (1971): “*Este livro é um conto das Mil e uma noites, burilado com a minha criação. No livro, o conto termina*

com o príncipe dentro de uma cova (ele é enterrado vivo e não escapa). Mas eu fiz ele sair da cova. Coloquei uma velhinha com um cacete mágico e ele venceu a batalha toda e acabou casando com a rainha justiceira.” Prosseguindo, o autor recita o trecho em que é introduzida a mudança na história: “Então o príncipe pegou-a (a rainha)/ ali no seu gabinete/ Deu-lhe um sopapo dizendo:/ Minha volta é um rodete:/ou aceita o casamento/ou entra no meu cacete (que era o cacete mágico, né?).Quando li essa história para o meu compadre Luiz Gomes, ele riu muito, gostou muito dessa finalidade de estrofe.”

É interessante observar como, através das escolhas do autor, que não deixam de ser representativas do imaginário dos poetas e do leitor padrão do cordel, alguns dos seus valores culturais se configuram. Para finalizar esta exposição, apresento um fragmento de conversa, em que Manoel D’Almeida conta como concebeu o romance **Gabriela**, publicado em 1976: “O grande escritor Jorge Amado, conversando uma certa feita com Rodolfo (Coelho Cavalcante)- que eles eram muito amigos- disse que gostaria de ter uma das histórias dele versadas por mim. Rodolfo me comunicou, mas os livros de Jorge Amado, apesar de sua grande fama -seus livros são muito vendáveis- são livros que, embora fictícios, parecem reais. São histórias duras, secas. Então eu achava muito difícil versar uma história dessas e colocar a beleza poética que nós usávamos na literatura de cordel. Foi quando a televisão achou de televisionar **Gabriela**. Eu assisti a novela, comecei assistindo e escrevi a meu compadre Arlindo, para saber se ele publicava a história. Ele me disse que publicava e então eu escrevi **Gabriela**. Escrita e publicada, eu enviei um exemplar a Jorge Amado, autografado, e ele me respondeu pedindo dez

exemplares. Teceu elogios e disse que eu tinha escrito uma outra Gabriela, entre a dele e a da televisão.”

Quando opõe o que seriam as qualidades poéticas do romance de Jorge Amado aos valores estéticos do cordel, o autor assinala, muito claramente, o que determinou a escolha da telenovela como fonte de criação. Embora seja, de certa forma popular, a obra de Jorge Amado só se torna traduzível à linguagem do cordel quando transformada em expressão televisiva. Para Manoel D’Almeida, o meio de comunicação de massa se afigura como um importante mediador entre o universo cultural representado pelo cordel e o que, nesse caso, representa a forma de expressão culta:

*Temos a obrigação
Com os queridos leitores,
Trazer-lhes versificados
Romances superiores,
Mostrando livros famosos
Dos ilustres escritores.*

*O romance **Gabriela**,
Já televisionado,
Obra da pena do grande
Romancista Jorge Amado,
Que nos traz para o presente
Os costumes do passado.*

*História que ultrapassou
Fronteiras e regiões,
Traduzida em várias línguas,
Lida por muitos milhões
De pessoas, que esgotaram
Sucessivas edições.*

Como fica evidente nas estrofes que introduzem sua obra, a escolha da telenovela como fonte de criação não deixa de ser significativa do valor simbólico que a forma de expressão

literária adquire no contexto da cultura popular. Embora declare a distância entre a linguagem do cordel e o romance de Jorge Amado, o que, nesse caso, parece legitimar o uso da telenovela como fonte é o valor da referência literária ou estatuto cultural do livro.

Palavras Finais

Terminado este patchwork, feito de testemunhos, fragmentos de correspondência, trechos de composições, cosidos com o intento de compor uma imagem expressiva do autor e do cenário em que se deu a sua obra, o que temos, suponho, não é a representação de uma personagem linear. Decerto não procurei, nem poderia, traçar um retrato que refletisse com nitidez o dado complexo de sua existência. Mas espero, com essa tentativa de ordenar alguns dos elementos ilustrativos de sua trajetória artística, ter tornado possível conceber a variedade dos aspectos que caracterizaram o seu destino singular (e não por isso menos representativo do microcosmo dos poetas mercadores do Nordeste) e o definem como valor cultural. Para concluir de forma poética, passo mais uma vez a palavra a Manoel D'Almeida. Prosseguindo a narrativa dos seus anos de formação (que introduzo no começo deste ensaio), contando ainda a respeito dos incentivos de companheiros mais velhos, como o poeta violeiro Luiz Gomes de Albuquerque, o autor relembra: *“outro dia, um 19 de março⁶⁶ de um ano que eu não me lembro, estávamos na casa do compadre Luiz Gomes, glosando (lá na cozinha, uma panelinha e três trempes, cozinhando um feijão para o nosso almoço, e ele foi à cozinha acender o cachimbo com um tição de fogo. Naquele dia, amanheceu um dia claro, um sol bonito, e eu tinha dito a ele que não chovia. E ele, como era fã da folhinha de João de Lima⁶⁷, achava que chovia porque já era dia 19). Naquele momento, enquanto nós glosávamos, não tínhamos dado fé que o tempo tinha mudado. Era mais ou menos*

⁶⁶ Dia de São José: “Como o seu dia votivo, 19 de março, é véspera de solstício, pertence à cultura popular, sendo um dos pontos de referência para a previsão do inverno. Se chove pelo São José, o inverno é quase certo. São José *seco*, *nublado* ou *molhado*, dá ao agricultor elementos de cálculo na sua meteorologia tradicional.” Cf. CASCUDO, Luis da Camara- **Dicionário do folclore brasileiro**, p. 416.

⁶⁷ João Ferreira de Lima: “Poeta de bancada nascido em São José do Egito-PE a 3.11.1902 e falecido em Caruaru-PE a 19.8.1972, astrólogo, autor do Almanaque de Pernambuco que saiu de sua pena durante 37 anos seguidos”. Cf. ALMEIDA, Átila e SOBRINHO, J. A., obra cit., p.221.

umas oito pra nove horas da manhã, quando caiu uma pancada d'água (compadre Luiz Gomes estava lá na cozinha acendendo o cachimbinho). Aí eu gritei cá de fora: 'Compadre! A chuva traz alegria!' E ele completou o tema: 'Reverdece o seco prado!' Aí nós começamos a glosar. Naquilo eu tentava, pelejava armar uma estrofe para falar nas folhinhas, que tinham decretado chuva... Até que completei a quadra: 'Profetizaram as folhinhas/ De catorze a dezenove/ E justamente hoje chove/ Matando as horas mesquinhas...' Porém, naquilo eu me atrapalhei. Faltou a rima, porque a rima no plural... E eu olhei pra todo canto pra ver se encontrava uma saída. Nesse momento, passaram pela janela duas andorinhas, fazendo "triu-triu". Eu aí emendei: 'E voejam as andorinhas/ Soltando um lindo trinado/ Como pássaro abençoado/ Diz, no momento que pia:/ -A chuva traz alegria/ Verdece o seco prado!'"

ABSTRACT

This material is composed three essays that talk about the brazilian Cordel's literature. In the first of them, "Cordel: Particularities of the Gender", I point out some aspects of compositionals-stylistic that form its poetic canon and permit to recognize the specific conditions of activity of the context of which its statements emerge like formation discursive. In other word, I seek to identify some particularities of aesthetics that signalize the variety of discourse under the existence conditions of the Cordel. For this, I support in notion of discourse of gender, introduced by Mikhail Bakhtin and recovered by the Discourse Analysis theorist Dominique Maingueneau.

*In the second essay, "Ethos and Signification", I do the cordels' analysis **The consels of destini** and **The man that in one hour walked hundred years**, from the poet Manoel D'Almeida Filho, in the sense of observing as, in the case of these compositions, the author invests the mechanism of the enunciation of proper gender and the decorrent discursive effects each of them are used in these resources.*

Finally, in the third essay, named whith one of the most expressive author from Cordel's literature, the poet Manoel D'Almeida Filho (1914-1995), I seek to trace profile of the author, I hold, fore-most, in the aspects that permit us to understand the specific condition in which give its art exercise. I based in some biographs datas of the poet and carrying out the totality of his poetic production, I seek to emphasize certains characteristics relative to the singular context in which it manifested its play.

Bibliografia

- ABREU, Márcia Azevedo- **Cordel português/ Folhetos nordestinos: confrontos** (Um estudo histórico comparativo). Tese de doutoramento/ Departamento de Teoria Literária/ IEL/ UNICAMP. Campinas, 1993.
- ALMEIDA, Horácio (int.)- **Literatura popular em verso: antologia**, tomo II. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976.
- AMARAL, Amadeu- **Tradições populares**. São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1948.
- ANDRADE, Mário -“Romanceiro de Lampião”. In: **O baile das quatro artes**. São Paulo, Livraria Martins, 1963, pp. 87-119.
- _____-“Uma grande inocência”, “Amadeu Amaral” e “Vaqueiros e cantadores”. In: **O empalhador de passarinho**. São Paulo, Livraria Martins, 1972, pp. 39-44, 179-183, 191-194.
- BAKHTIN, Mikhail- **A cultura popular no Idade Média e no Renascimento**. São Paulo, HUCITEC, 1987.
- _____- **Estética da criação verbal**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- _____- **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo, HUCITEC, 2. ed., 1990.
- BARBERO, Jesús Martín- **De los medios a las mediaciones** (Comunicación, cultura y hegemonía). México, Editorial Gustavo Gili, 1987.

- BATISTA, Sebastião Nunes (int.)- **Literatura popular em verso: antologia** (Tomo IV). Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.
- _____ - **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- BENJAMIN, Emerson Camara- **Breve notícia de antecedentes franceses e ingleses da literatura de cordel nordestina**. (Separata da Revista **Tempo Universitário**, vol. 6. n. 1. Natal, Tempo Universitário, 1980.
- BENJAMIN, Walter- **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 4. ed., 1. ed. 1985.
- BENVENISTE, Émile- **Problemas de lingüística geral**, vol. I. Campinas, Pontes/ UNICAMP, 3. ed., 1991.
- BOOTH, Wayne C.- **A retórica da ficção**. Lisboa, Arcádia, 1980.
- BOSI, Alfredo (org.)- **Cultura brasileira** (Temas e situações). São Paulo, Ática, 1987.
- BURKE, Peter- **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CASCUDO, Luís da Câmara- **Cinco livros do povo**. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1953.
- _____ - **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo, Itatiaia/ EdUSP, 1984.
- _____ - **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo, Itatiaia/ EdUSP, 1984.
- CHARTIER, Roger - **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa/ Rio de Janeiro, Difel/ Bertrand, 1990.
- _____ - **A ordem dos livros**. Brasília, UNB, 1994.

_____ - **Lectures et lecteurs dans la France D'Ancien Régime.**

Editions du Seuil, Paris, 1987.

CHAUÍ, Marilena- **Cultura e democracia.** São Paulo, Cortez, 4. ed. 1989.

_____ - **O nacional e o popular na cultura brasileira.** São Paulo,

Brasiliense, 1983.

CURRAN, Mark J.- **A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa,

1987.

ELIADE, Mircea- **Aspectos do mito.** Lisboa, Edições 70, 1986.

_____ - **O sagrado e o profano (A essência das religiões).** Lisboa,

Livros do Brasil, s/d.

FONSECA, Idelette et alii- **Caderno de textos: literatura oral.** Paraíba,

Curso de Pós-Graduação em Letras/ CCHLA/UFPb.

GENETTE, Gérard- "Frontières du récit". In: **Figures II**, Paris, Seuil, 197

GNERRE, Maurizio- **Linguagem, escrita e poder.** Martins Fontes, 3. ed.

1991.

GINSBURG, Carlo- **Mitos, emblemas, sinais.** São Paulo, Companhia das

Letras, 1990.

_____ - **O queijo e os vermes (o cotidiano de um moleiro**

perseguido pela inquisição). São Paulo, Companhia da Letras, 1987.

HODGART, Matthew- **La Satira.** Madrid, Guadarrama, 1969.

JOLLES, André- **Formas simples.** São Paulo, Cultrix, 1976.

LORD, Albert B. - **The singer of tales.** New York, Atheneum, 1978.

MAINGUENEAU, Dominique- **Novas tendências em análise do discurso.**

Campinas, Pontes, Editora da UNICAMP, 2. ed. 1993.

_____ - **Initiation aux méthodes de l'analyse du discours.** Paris, Hachette, 1976.

_____ - **O contexto da obra literária.** São Paulo, Martins Fontes, 1995.

MELO, Veríssimo- **Origens da literatura de cordel** (Simpósio Pesquisa de Folclore). Natal, Nordeste Gráfica Ltda, 1991.

MEYER, Marlyse- **Autores de cordel.** São Paulo, Abril, 1980.

NASCIMENTO, Braulio do et alii- **Literatura popular em verso: estudos.** São Paulo, Itatiaia/ EdUSP, 1986.

NETO, Antônio Fausto- **Cordel e a ideologia da punição.** Petrópolis, Vozes, 1979.

NUNES, Benedito- **O tempo na narrativa.** São Paulo, Ática, 1988.

ONG, Walter- **Orality and literacy** (The technologizing of the word). London/ New York, Routledge, 4. ed., 1991.

OSAKABE, Haquira- “Considerações em torno do acesso ao mundo da escrita”. In: **Leitura em crise na escola: as alternativas do professor.** Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986, pp. 147-152.

PARANHOS, Adalberto P. - **Dialética da dominação.** Campinas, Papirus, 1984.

POSSENTI, Sírio- **Discurso, estilo e subjetividade.** São Paulo, Martins Fontes, 1988.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti (org.)- **Literatura popular em verso: antologia.** São Paulo, Itatiaia/ EdUSP, 1986.

- ROMERO, Sílvio- **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Petrópolis, Vozes/ Governo do Estado de Sergipe, 1977.
- SCHNAIDERMAN, Boris et alii- **Sobre a paródia**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980.
- SLATER, Candace- **A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.
- SOUZA, Liêdo Maranhão- **Classificação popular da literatura de cordel**. Petrópolis, Vozes, 1976.
- _____ - **O folheto popular** (Sua capa e seus ilustradores). Recife, Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 1981.
- STAM, Robert- **BAKHTIN** (Da teoria literária à cultura de massa). São Paulo, Ática, 1992.
- SUASSUNA, Ariano (int.)- **Introducción a la literatura fantástica**. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- WEINRICH, Harald- **Estructura y función de los tiempos en el lenguaje**. Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- ZUNTHOR, Paul- **A letra e a voz**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

APÊNDICE

DOIS CORDÉIS
(“ETOS E SIGNIFICAÇÃO”)

OS CONSELHOS DO DESTINO

*Há muitos anos a Terra
Era cheia de mistérios,
Os fatos eram contados
Com os seus próprios critérios –
Até hoje vários deles
São descritos como sérios.*

*Entre os fatos que falamos
Está um conto latino
Tido como original
Pelo seu toque divino
Onde ficaram gravados
Os Conselhos do Destino.*

*Apresentamos um pobre
Que nasceu em um deserto –
Quando os seus pais viajavam
Procurando um rumo certo,
Morreram deixando o filho
Sem ter um cristão por perto.*

*Com seis anos mais ou menos
Se alimentando de frutas
Ficou naquela deserto
Enfrentando as feras brutas –
Para não morrer de frio
Dormia dentro das grutas.*

Até que foi encontrado
 Por um velho caçador
 Que apesar de muito pobre
 Era um homem de valor,
 Bom, humano, caridoso
 E crente no Criador.

Quando o garoto avistou-o
 Pensou que fosse inimigo,
 Correu; porém logo o velho
 Gritou: – Eu sou seu amigo!
 Não corra, espere por mim
 Que não lhe corre perigo!

Como recebendo um choque
 O menino então parou;
 O velhinho aproximou-se,
 Já bem perto perguntou:
 – O que você faz aqui?
 Ele chorando contou.



Tudo que lhe aconteceu:
 Que os pais morreram de fome,
 Como v.via sozinho,
 Que Justino era o seu nome...
 O velho disse: – Não tema,
 De hoje em diante você come!

Vamos para a minha casa
 Embora não seja perto
 Mas com fé no Criador,
 Seguindo o caminho certo,
 Ao nosso lar chegaremos,
 Que fica ao fim do deserto.

À residência do velho
 Só pela noite chegaram,
 A mulher e mais seis filhos
 Ao caçador abraçaram,
 Quem era aquele menino
 Todos então perguntaram.

Respondeu o caçador.
 – Ao pé da Serra Vigília
 Achei-o abandonado
 Numa gruta sem mobília –
 E de hoje em diante fará
 Parte da nossa família.

Diz ser chamado Justino
 E que seus pais faleceram.
 Todos os familiares
 Do caçador receberam.
 O menino abandonado,
 Com amor o acolheram.

Justino agora era o sétimo
 Filho daquele casal
 Que pela nova irmandade
 Era tido como igual
 Nos santos ensinamentos
 Distinguindo o bem do mal.

Assim aprendeu a ler,
Seguir e amar a Deus
E pautar a sua vida
Pelos mandamentos Seus,
Ditados à humanidade
Por Jesus, Rei dos judeus.

Já homem com vinte anos,
Justino então resolveu
Seguir sua própria vida –
A todos agradeceu,
Se despediu e partiu
Só levando o que aprendeu.

Vários dias caminhou
Sem saber por que seguia –
Como que uma força oculta
À um ponto o atraía –,
Para não morrer de fome
Frutas selvagens comia.

Uma tarde divisou
Um prédio em pleno deserto
Parecendo com um templo,
Sem outra casa por perto –
Para quem ia perdido
Aquilo era um ponto certo.

Justino, além de faminto,
Com muita sede e cansado,
Aproximou-se da casa
De boca aberta, pasmado,
Olhando o jardim por quem
O prédio era circundado.

Viu as mais bonitas flores
Com dezenas de matizes
Como se fossem trazidas
Dos mais diversos países
Com perfumes agradáveis
Para todos os narizes.

Bebendo orvalho nas rosas
Os beija-flores beijavam,
Parando no ar, enquanto
As borboletas pousavam
Buscando o mais puro néctar
Que as abelhas mais sugavam.

Chegou até o portão
Que se achava todo aberto.
Olhou em todos os lados:
Não tinha ninguém por perto,
Dando a impressão que o jardim
Também estava deserto.

Entrou na larga alameda
Como que sendo atraído
E sem raciocinar
Sob um roseiral florido
Caminhou até a porta
Do casarão colorido.

A porta abriu-se e surgiu
Um moço em traje a rigor
Que lhe disse sorridente
Com um gesto acolhedor:
– Meu amo está no salão
À espera do senhor.

Justino quis perguntar
"Quem é que espera por mim",
Mas pensou que não devia
Ser tão curioso assim,
E entrou logo pisando
Um tapete de cetim.

Quando chegou no salão
Ficou pasmado um instante
Ofuscado pelas luzes
E pelo luxo reinante:
Do teto até às paredes
Era tudo de brilhante.

Em uma poltrona de ébano
Toda forrada com couro
Curtido de puro arminho
Estava um rapagão louro
Em um traje azul-turquesa
Todo bordado com ouro.

O rapagão respeitável
Mostrava serenidade –
Transparecia na face
Pureza e capacidade,
Muita saúde e mistério,
Robustez e mocidade.

Olhou o rapaz e disse
O dono da casa rindo:
– Pode sentar-se, Justino,
Já sei o que está sentindo,
O que procura na Terra,
Por isso seja bem-vindo.

Justino então perguntou:
– Por que sabe do meu nome,
O que sinto, o que procuro?
O rapagão disse: – Tome
Um banho e troque esta roupa
E venha matar a fome.

O rapaz ficou patético,
Sem saber o que pensar,
Quando uma voz atrás disse:
– E favor me acompanhar
Para que possa mostrar-lhe
Onde é que vai se banhar.

Justino virou-se e viu
O mesmo moço que havia
Lhe aberto a porta sorrindo
O que agora repetia...
Acompanhou-o pensando
Que recusar não podia.

Por um corredor de mármore
Foi conduzido ao banheiro
Que era todo em diamante
Lapidado, verdadeiro,
Com a água perfumada
Descendo pelo chuveiro.

Em um armário existia
Um conteúdo importante –
Tudo que necessitava
Para usar naquele instante,
Dos pés até a cabeça,
Para ficar elegante:

Roupa, sapato, chapéu,
Toalha, saboneteira,
Vários tipos de perfumes,
Sabonetes de primeira.
Sob o calor d'água morna
Caiu dentro da banheira.

Logo depois que tomou
Um banho reconfortante,
Enxugou-se e baniu-se
Num perfume inebriante,
Depois vestiu um roupão
De flanela azul-brilhante.

Em seguida normalmente
Usou o barbeador,
Cortou a barba e o bigode,
Vestiu um traje a rigor
E foi para o salão onde
Estava o seu protetor.

No salão ornamentado
Havia uma mesa posta,
Das mais finas iguarias
Estava a janta composta
Com tudo que um viajante
Exausto, com fome, gosta.

O dono da casa estava
Na cabeceira da mesa
E disse para Justino
- Sente-se, por gentileza.
Mate a doença que vinha
Fazendo a sua fraqueza.

Junto ao seu anfitrião
Logo sentou-se Justino,
Uma servidora linda
Como um arcanjo divino
Chegou e serviu aos dois
Como manda o figurino.

Justino serviu-se como
Um perfeito cavalheiro,
Comeu de tudo que havia
Na mesa do hospedeiro,
Bebeu durante a comida
Vinho tinto verdadeiro.

Terminada a refeição,
O rapaz agradeceu;
Porém o dono da casa
Apressado respondeu:
- Nada deve agradecer,
Você tudo mereceu.

Falo conscientemente
Sem ter nenhum exagero -
Só não sei é se você
Gostou bem do meu tempero,
Embora saiba que tenha
Sido feito com esmero.

Justino disse: Gostei,
Dentro desta habitação,
De tudo que me serviu
O querido anfitrião...
Mais uma vez agradeço
De todo o meu coração.

O dono da casa disse:
- Receba os conselhos meus,
Embora que eu não aceite
Agradecimentos seus -
Estou cumprindo a missão
Que me foi dada por Deus.

Essa missão é guiá-lo
No caminho da verdade,
Porém você tem de ter
Coragem, sinceridade,
Até que possa alcançar
A sua felicidade.

Pois se não tiver coragem
Terá o maior fracasso,
Terminará num buraco
Fundo, escuro, sem espaço,
Com sete palmos de terra
Por cima do espinhaço.

Também sem sinceridade
Não terá nenhum conceito -
Mesmo morto, sepultado,
Não merecerá respeito,
Nem no Céu nem no Inferno
Você não será aceito.

Por isso tem que seguir
A todos os meus conselhos,
Olhar os quadros da vida
Como a visão dos espelhos,
Avaliando os reflexos
Brancos, azuis e vermelhos.

Vá dormir que amanhã cedo
Quando o dia amanhecer
Eu vou fazê-lo ciente
O que vai lhe acontecer
Durante a sua viagem
E como deve fazer.

Justino foi e deitou-se
Num colchão de pura lã
Com travesseiros macios
De penas de jacanã,
Acordou-se renovado
As seis horas da manhã.

Tomou banho em água morna
Depois foi para o salão,
Disposto, com apetite,
Sob total proteção,
Fez com o dono da casa
A primeira refeição.

No fim o seu protetor
Disse: - Meu amigo, agora
Completamente areado
Tem um cavalo aí fora
Com tudo que na viagem
Necessita a qualquer hora.

Olhe bem, preste atenção
No que vai lhe aparecendo;
Não vacile, faça tudo
Como eu estou lhe dizendo:
Vá catalogando as coisas
Para não findar morrendo.

Ao entrar por uma mata
Você avista um besouro
Em uma folha pousado
Com o corpo todo louro,
A cabeça em preto e branco
E as asas da cor de ouro.

Assim que avistar o bicho
Pense no que vai fazer,
Pegue uma pedra ou um pau
E bata para valer...
Mate o besouro e espere
O que vai acontecer.

Contemplando o bicho morto
Nem pense na sua morte,
É a fêmea de um casal
Que passa por essa sorte,
Nisso aparece o esposo
Para salvar a consorte.

Vendo a companheira morta
Não chega nem a tocá-la,
Volta em busca de uma folha
Na intenção de salvá-la:
A folha tem o poder,
Que pode ressuscitá-la.

Rapidamente ele chega
Com uma folha amarela,
Põe em cima da esposa
E fica de sentinela;
Passam-se poucos segundos
Para a ressurreição dela.

Quando ela ressuscitar,
Em seguida, sem demora,
O casal parte voando -
Com um segundo cai fora,
Deixa a folha abandonada,
Sem se importar vai embora.

Você no mesmo momento
O que já viu não lhe importa,
Guarde a folha que com ela
Ao passar de uma porta
Pode devolver a vida
A qualquer pessoa morta.

Continue levando a folha
Que distante no caminho
Em um galho de arueira
Verá um pequeno ninho
Com dois ovos, porém nele
Não está o passarinho.

Depressa, pegue os dois ovos,
Enquanto não anoitece,
Cozinhe e ponha no ninho
Enquanto não aparece
O passarinho, e se esconda
Para ver o que acontece.

Veja bem, durante o choco,
Um casal de passarinhos;
Enquanto um sai, outro fica
Esquentando os seus filhinhos;
Só numa necessidade
Os ovos ficam sozinhos.

Pois é isso justamente
O que vai acontecer...
O passarinho que fica
Para os ovos aquecer,
Apertado pela fome,
Voa em busca de comer.

Por isso chegarão juntos
E continuam chocar
Os ovos seguidamente
Sem nenhum abandonar
O seu posto até que os filhos
Nasçam para os contentar.

Porém os filhos não podem
Nascer dos ovos cozidos,
Por isso passam do tempo
Que deviam ser nascidos;
Os pais, sentindo a demora,
Ficam muito aborrecidos.

Então os pássaros tomam
Uma atitude importante:
Vão em busca de uma pena
Dourada, muito brilhante,
Que fará os dois filhotes
Nascerem no mesmo instante.

Para que tudo aconteça
Depressa, vão colocando
A pena em cima dos ovos,
E a fêmea fica chocando;
Dentro de cinco segundos
Os filhos nascem piando.

Depois dos filhos nascidos,
Jogam a pena amarela
No chão — e você apanhe,
Guarde-a com muita cautela,
Durante a sua viagem,
Pois irá precisar dela.

Aquela pena possui
Um poder desconhecido:
Se for colocada em cima
De qualquer ovo cozido,
Faz o filhote nascer
Em um segundo seguido.

Deixe lá os passarinhos
E siga a sua viagem
Que na frente encontrará
Uma luta tão selvagem
Que mesmo só para vê-la
Precisa muita coragem.

São dois rapazes valentes,
Como a coragem requer,
Numa batalha de morte
Disputando uma mulher
Na força, no ferro frio,
No "salve-se quem puder".

Cada contendor manaja
Uma faca de ferreiro
Com tanta rapidez que
Ninguém sabe o mais ligeiro;
Porém você tem que ver
Qual dos dois fura primeiro.

Veja que o que for furado
Assim que o sangue correr
Retira do bolso um vidro
Com água para beber,
Bebe a metade do líquido
Pra se restabelecer.

Assim que engolir a água
Fica são na mesma hora
E com a outra metade
Pega o vidro e joga fora
E diz para o inimigo:
"Vamos decidir agora".

Então com aquela água
Além de ficar sarado
Para não ser mais ferido
Também fica imunizado
E por vinte e quatro horas
Já não pode ser furado.

Assim nessa condição
Enfrenta a luta e não corre,
Porém o seu inimigo
Às duas pernas recorre,
Pois ferido sem ferir,
Sabe, se não correr morre!

Enquanto o ferido corre,
O sarado sem demora
Bota a faca na bainha
E diz à mulher: "Agora
Pegue tudo o que for seu,
Amume e vamos embora".

O casal sai abraçado,
O vidro fica no chão
Com a água milagrosa
Que fez o ferido são;
Pegue o vidro e guarde para
Quando tiver precisão.

Na frente entrará num reino
Coberto pela tristeza,
Use as três coisas que leva
Somente em sua defesa,
Vença quem aparecer
E case com a princesa.

Porém se você falhar,
Não for corajoso e forte,
Não fizer como ensinei,
Perde o abraço da sorte,
Cai no poço do fracasso –
Dentro da boca da morte.

Há de começar a luta
Animado e destemido
Contra o inimigo até
Que consiga ser ferido,
Quando bebe a água para
Ficar restabelecido.

Veja bem, tenha cuidado
Durante todo o embate:
Pode ferir porém faça
Tudo para que não mate
Ninguém, deixando somente
Todos fora de combate.

Aqui termina a missão
Que me foi encomendada.
Adeus e pode seguir
A sua feliz jornada;
Se errar e perder a vida,
Não tenho culpa de nada.

Justino disse: – Obrigado
Pela honrosa hospedagem.
Então apertou a mão
Do bondoso personagem;
Vendo o cavalo arreado,
Montou-se e seguiu viagem.

Quando penetrou na mata
Na folha o besouro viu,
Matou-o e a ressurreição
Já prevista ele assistiu;
Quando os besouros voaram,
Pegou a folha e seguiu.

Antes de sair da mata,
Numa curva do caminho,
Avistou num galho baixo
O ninho do passarinho;
Como foi previsto, tinha
Dois ovos dentro do ninho.

Ele cozinhou os ovos
Em uma quentura plena,
Viu a chegada dos pássaros
Depois assistiu à cena
Dos dois filhotes nascendo
Sob os poderes da pena.



Assim que os dois passarinhos
Envoltos pela paixão,
Vendo os filhinhos nascidos,
Joaram a pena no chão,
Ele apanhou-a e seguiu
Sem mudar a direção.

Na frente encontrou dois homens
Numa batalha de morte,
Onde ninguém entendia
Qual dos dois era o mais forte
Ou o que no fim seria
Batejado pela sorte.

Perto havia uma mulher
Já com os olhos inchados
De chorar só porque estavam
Ali sendo disputados
Os valores do seu corpo
Pelos dois alucinados.

A mulher era bonita
Com um dos homens casada,
O outro era um assaltante
Que atacava de emboscada:
Queria tomar somente
Do marido a sua amada.

Para a luta cada um
Tinha uma faca "ferreira",
Tentando espetar o outro
Na ponta da lambedeira,
Tão veloz que não sabia
Se tinha a mão mais ligeira.

Nas pontas das duas facas
Os contendores subiam,
Numa sequência de saltos
Rapidamente caíam
Embolando pela terra,
Pulando e não se feriam.

A pobre mulher, coitada,
Chorava por sua sorte;
De joelhos então pedia
A Deus, numa prece forte,
Que na batalha salvasse
O seu marido da morte.

Justino, pelo conselho,
Era obrigado assistir
A luta sem fazer nada –
E não podia intervir –,
Esperando os lutadores
Como iam se decidir.

Então viu quando o marido
Da mulher foi atingido
Pela faca do ladrão,
Teve um seu braço ferido,
O sangue quente espirrou
Deixando o solo tingido.

Rapidamente o ferido
Sem dar sinal que doeu
Sacou um vidro do bolso
Que o outro nem percebeu,
Desarrolhou e da água
Uma metade bebeu.

Súbito como um milagre
Ficou são nesse momento,
Em todo o seu corpo as forças
Aumentaram mil por cento,
O deixando imunizado
Contra qualquer ferimento.

Como não necessitava
Da água, sacudiu fora
O vidro com o restante;
Porém precisava agora
Silenciar o bandido
Para poder ir embora.

Então já revigorado
A luta continuou,
Em vinte ou trinta lugares
O inimigo topou
No seu corpo imunizado –
Mas a faca não entrou.

Ele apenas rebatia
As furadas do bandido
Até que deu uma pezada,
Jogou-o longe, estendido,
Para dormir muitas horas
Mesmo sem estar ferido.

O canalha desmaiado,
O vencedor caminhou
Até junto da mulher
E com ela se abraçou,
Dizendo: – Vamos, querida,
Que o perigo já passou.

Assim que Justino viu
A luta terminar bem,
O casal seguiu viagem
Sem ter morrido ninguém,
Apanhou o vidro d'água
E partiu atrás também.

Com dois dias avistou
Uma bonita cidade;
Interessado, correu
E chegou com brevidade –
Um guarda então lhe contou
A grande fatalidade:

– Hoje era o grande torneio
Do reino Pé da Colina
Para a escolha do noivo
Da princesa Fernandina,
Porém uma morte súbita
Fechou-lhe o livro da sina.

O rei Pompeu decretou
Luto em toda a redondeza,
E todo o povo do reino
Pela morte da princesa
Está sentindo na carne
Desolação e tristeza.

Justino logo lembrou-se
Da folha que possuía
Que ressuscitava os mortos
Com a força da magia
Vivificante, divina,
Que a nova vida irradia.

Com essa lembrança disse
Ao guarda: – Por gentileza,
Leve-me até o palácio
Pois quero ver Sua Alteza
Para lhe dizer que posso
Ressuscitar a princesa.

O guarda então perguntou:
– O senhor entouqueceu?
Quer me fazer de idiota
Ou não sabe quem sou eu?
É alguma alma penada,
Vem do Inferno ou bebeu?

Justino respondeu: – Nada
Que você disse me abala.
Leve-me até o monarca
Que quero ouvir sua fala
E ver a princesa morta,
Só para ressuscitá-la.

O guarda desconfiado
Ainda disse: – Seu moço,
O senhor está querendo
Comer um cachorro inosso
Ou terminar pendurado
Com um laço no pescoço?

Em vista desta ameaça,
Justino então respondeu:
- Se não quer morrer agora,
Conduza-me ao rei Pompeu,
Cumpra com o seu dever
E deixe eu cumprir o meu!..

O guarda correu gritando:
- Atenção para a surpresa!
Está no portão um doído
Que quer ver a Sua Alteza
Para lhe dizer que vai
Ressuscitar a princesa!

O monarca ouvindo disse:
- Quero os guardas todos juntos
Trazendo o moço que quer
Mostrar seus novos assuntos;
Pode ser Jesus que veio
Ressuscitar os defuntos.

Tragam-me logo o rapaz,
Porém se não for Jesus
Rapidamente será
Colocado numa cruz
Para morrer e servir
De alimento aos urubus.

Em dois minutos apenas
Justino veio empurrado
À presença do monarca
Que lhe perguntou, zangado:
- Você saiu de um asilo
Ou está embriagado?

Justino respondeu: - Hoje
Já corri mais de uma milha
Para com a minha fé
Mostrar-lhe uma maravilha:
Sem ferir as leis de Deus,
Ressuscitar sua filha.

Porém preciso ficar
Em um quarto só com ela
Para fazer penetrar
Toda a minha força nela
E conseguir mais depressa
A volta da vida dela.

Quando o rei ouviu, gritou:
- Tem que ser aqui na sala,
Na vista de todo o mundo,
Se é que vai ressuscitá-la;
No quarto com ela, não!
Pois você pode ultrajá-la.

Justino disse: - Monarca,
O que afirma não me importa,
A sua desconfiança
A sina da moça corta;
Volto com a minha fé
E a princesa fica morta.

O monarca respondeu:
- Você vai ficar trancado
No quarto com a princesa,
Quero ver o resultado...
Porém sem ressurreição,
Você será enforcado.

Foi levado por um guarda
Até o quarto e no centro
Estava a princesa morta...
O guarda disse: - Eu não entrol
Já vou, o senhor se tranque
E feche a porta por dentro.

Rapidamente Justino
Chegou na porta e fechou,
Foi ao caixão da princesa
Em cima a folha pousou;
Abrindo os olhos, sorrindo,
A moça ressuscitou.

Ela avistando Justino
Ficou muito admirada;
O rapaz também ficou -
A vendo ressuscitada -,
Mas nenhum dos dois ali
Acertava dizer nada.

Enquanto dentro do quarto
Os jovens estão se vendo,
O rei de fora gritou:
- O que está acontecendo
Com você e minha filha...
O que diabo estão fazendo?

Fernandina ouvindo o pai
Pensou estar em perigo,
Porém olhou o rapaz,
Não achou ser inimigo,
Perguntou: - Quem é você?
Que quer aqui, só comigo?

Justino disse: - Princesa,
Não sei o que aconteceu,
Apenas soube que teve
Um ataque e faleceu;
Agora ressuscitei-a,
Você de novo nasceu.

Ela disse: - Realmente
Me lembro que desmaiei,
Rapidamente dormi,
Do corpo me desliguei -
Transformada numa pomba,
Para o infinito voei.

Enquanto voava fui
Por uma força puxada,
Senti uma sensação
Como que sendo acordada,
Ainda ouvindo distante
Uma prece musicada.

Abri os olhos e vi
Você quando me acenou
Sorrindo e, por fim, ainda
Diz que me ressuscitou!
Pergunto: - Você é santo
Ou Jesus que já voltou?

Justino disse: - Não sou
Santo nem também Jesus,
Apenas estou cumprindo
A missão que me propus
Por conselhos recebidos
De um mensageiro de luz.

Sorindo a princesa disse:
- Então fica decidido;
Como eu hoje escolheria
Num torneio o meu marido,
Em vista do que me fez,
Você está escolhido.

Mesmo gostei das palavras
Ditas pelos lábios seus,
Sinto que você tem fé
No Mestre, Rei dos Judeus,
Os homens que me disputam
São teras sem fé em Deus.

Nesse instante vinte príncipes
Em um grupo organizado -
Todos por um, um por todos -
Por um deles comandado,
Queriam saber somente
Da princesa o resultado.

O rei disse: - Foi um moço
Que chegou aqui querendo
Ressuscitar Fernandina,
Como vocês estão vendo.
Está trancado com ela,
A ressurreição fazendo.

Nisso Gabão Gutierre,
O príncipe comandante,
Disse: – Monarca, esse tipo
Só pode ser um farsante;
Vamos desmoralizar
As manhas desse tratante.

Só pode ser um maluco
Com a tendência assassina
Para destruir os mortos...
Por sua mente ferina
Pode estar desvirtuando
O corpo de Fernandina.

Com esta proposta, o rei
Viu a ressurreição torta,
Desconfiou de Justino
E gritou: – Abra esta porta!
Quero ver a minha filha
Já ressuscitada ou morta!

Realmente neste instante
A porta se escancarou.
A princesa no caixão
Ressuscitada pulou
Gritando: – Voltei à vida!
E com o pai se abraçou.

Chorando, emocionada,
Pela cena acontecida,
Disse: – Papai, no momento
A sua filha querida
Escolheu para seu noivo
Este que lhe trouxe a vida.

Porém Gutierre disse:
– A escolha está errada,
Isso da princesa morta
Foi uma trama forjada;
Não aceitamos o truque
Dela ser ressuscitada.

Se esse moço, na verdade,
Ressuscita quem morreu,
Vamos preparar-lhe um morto
Em um corpo que nasceu
Porém não desabrochou
A vida que recebeu.

Vamos cozinhar um ovo
Que as pessoas possam ver,
Para depois esse moço
Tão poderoso fazer
Com a sua força oculta
O pinto vivo nascer.

Isso ele não vai fazer –
Já temos toda a certeza –
Será desmoralizado
Na presença da princesa
E pagará com a vida
A sua ousada afoiteza.

Porém Justino, sem medo,
Sem sair fora da linha,
Disse: – Vocês vão embora!
A princesa já é minha
Apaixonada sincera,
Querida, esposa e rainha.

Gutierre respondeu:
– Se você é tão sabido
Vai ressuscitar um ovo,
Porém, depois de cozido,
Perante o povo, queremos
Ver só o pinto nascido.

Justino respondeu: – Vou
A todos satisfazer,
Ficar trancado no quarto
Para cumprir meu dever;
Vou ressuscitar o ovo,
Fazer o pinto nascer.

No mesmo momento foi
Logo providenciado
Um caldeirão e no fogo
O ovo foi cozinhado,
E para a ressurreição
Justino ficou trancado.

Puxou a pena do bolso
Assim que ficou sozinho
E fez da maneira que
Tinha feito o passarinho:
Pôs a pena sobre o ovo,
E nasceu o pintainho.

Nisso abriu a porta e disse:
– Pronto, tudo resolvido!
O pinto vivo, piando
Nasceu do ovo cozido;
O que querem mais que eu faça
Para ser o escolhido?

Gabão disse: – Assim você
Ultrapassou os limites
De toda a magia negra,
Vencendo os nossos palpiteis;
Porém num torneio agora
Poderemos ficar quites.

O rei disse: – Eu não aceito
Tamanho carnificina
Contra um rapaz tão pacato
Numa batalha assassina;
Só com a ressurreição,
Ele ganhou Fernandina.

Porém Gabão revoltou-se
E disse: – Queremos luta
Onde cada um demonstre
Sua força absoluta
Para ganhar a princesa
Sob o fragor da disputa.

Se o monarca agora mesmo
Não cumprir o seu dever
Na garantia da lei
Para o torneio valer,
Verá logo um terremoto
No seu reino acontecer.

Com todas as nossas tropas
Numa vingança ferina
Invadiremos as terras
Na maior carnificina
Feita num reino, e depois
Levaremos Fernandina.

Justino disse: – Monarca,
Assuma os deveres seus,
Sustente os botões da calça
Que eu vou sustentar os meus;
Não devemos temer nada
Se temos a fé em Deus.

Mantenha a lei do torneio,
Não se incomode comigo;
Vou disputar a princesa
Sem temer nenhum perigo,
Vou ganhá-la pela força
Contra o poder inimigo.

Mande que o representante
Deste batalhão canalha
Escolha a arma da briga –
Uma que não mostre falha –
Pois só estou esperando
Para vencer a batalha.

Então o rei aprovou,
Sem nenhum constrangimento,
A proposta de Justino;
Pelo seu consentimento
O combate se daria
Conforme o regulamento.

A luta era um a um,
Então logo o vencedor
Enfrentaria em seguida
O seguinte contendor;
Se vencesse, toparia
Mais outro batalhador.

E assim continuaria
A luta em toda dureza
Sem descanso nem socorro
Para não haver surpresa
Até ficar um somente
Que era o noivo da princesa.

Então eram vinte príncipes
Cada qual mais musculoso,
Mais forte, mais adestrado
Nas armas, mais pengoso,
Mais destemido, mais macho,
Mais louco, mais corajoso.

Foi escolhida a espada
Para o combate renhido;
Se os lutadores perdessem
O armamento escolhido,
Entravam num corpo a corpo
Até que um fosse vencido.

Agora, veja o leitor,
Justino, sem nunca ter
Em uma espada pegado,
Tinha que se defender –
E pensava com coragem:
"Vou lutar para vencer".

Já no campo de batalha
O primeiro apareceu:
Era um príncipe gigante,
Mostrava o tamanho seu,
Justino, na frente dele,
Parecia um pigmeu.

Porém deram-lhe uma espada
Aliada até a ponta,
Ele partiu para o príncipe –
Disse: – Em mim você não monta;
Vou furá-lo tantas vezes
Que não há quem sorne a conta.

O príncipe respondeu:
– Você é um inocente
Porque, se fosse comida,
Pelo que tem de valente
Não dava para tapar
Um buraco do meu dente.

Justino disse: – Então lute,
Vamos ver Deus por quem é;
Você com o seu tamanho
E braços de chimpanzé,
Enquanto eu vou liquidá-lo
Só com a força da fé.

Como a resposta dos dois,
As espadas se cruzaram,
Grossas faíscas de fogo
Cobrindo o campo voaram,
Mostrando a força do golpe
Quando os ferros se chocaram.

Os dois pularam tentando
Cravar o golpe certo...
Mas ninguém não entendia
Qual o braço mais ligeiro
E quem deles poderia
Ser o ferido primeiro.

Quando Justino atacava,
O príncipe rebatia
A espadada e também
Rapidamente investia...
Só que a sua cutelada
Ao alvo não atingia.

Assim mais de meia hora
Sem ninguém ser atingido
Até que Justino foi
No ombro esquerdo ferido,
Mas com naturalidade
Não deu sinal de vencido.

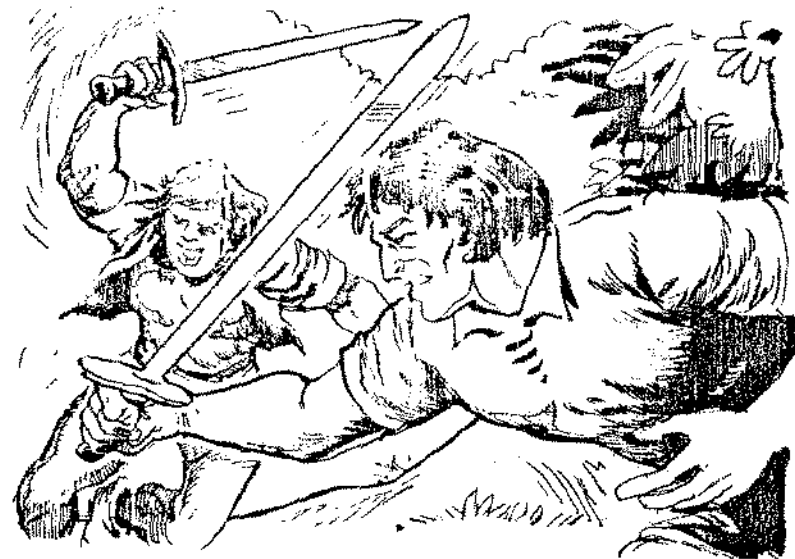
Nesse momento lembrou-se
Do vidro e seu conteúdo,
Depressa meteu a mão
No bolso do sobretudo;
Ligeiro, tirou o frasco,
Destampou e bebeu tudo.

Numa rapidez tão grande
Que o príncipe não viu nada,
Rapidamente no ombro
A ferida foi sarada
E toda a carne ficou
Totalmente imunizada.

Com isso foi mesmo que
Ter tomado uma injeção
De força, fé e coragem,
Amor e poder de ação,
Robustez, capacidade,
Saúde e disposição.

Já usando a força nova
Deu uma só espadada
No pé do ouvido do príncipe
Que saiu em disparada
Com a cabeça pendida,
Do pescoço deslocada.

Caiu, ficou desmaiado
Junto aos pés de um conselheiro.
Justino disse: – Apareça
O segundo aventureiro,
Que quero vencê-lo logo
Para enfrentar o terceiro.



Nisso apareceu um príncipe
Com um corpo extravagante,
Os braços longos e grossos
Parecendo os de um gigante,
A ventra comprida como
A tromba de um elefante.

Puxou a espada e disse:
— Rapaz, agora é comigo...
Justino pulou por cima
Do ferro do inimigo,
Mas no salto recebeu
A ponta bem no umbigo.

Justino sentiu um choque
Quando a espada topou...
Doeu um pouco porém
A folha toda envergou,
Sem arranhar nem a pele
Por um lado destizou.

Então, na luta, Justino
Só não podia matar
Porém podia bater,
Ferir o corpo e quebrar
Pernas e braços até
O contendor desmaiar.

Lembrando-se do conselho,
Começou a dar pancada
Visando o braço do príncipe
Que manejava a espada
Até quando conseguiu
Acertar uma espadada.

O príncipe deu um grito
Quando o braço se partiu,
Pegou-o com a mão esquerda, —
O povo todo assistiu —
Quando ele, já sem sentidos,
Cambaleou e caiu.

Justino disse: — Coitado,
Parecia mais valente!
Peço que venha o terceiro
E seja mais resistente
Para suportar os golpes
De um macho de sangue quente.

O terceiro destacou-se
Mais alto e mais corpulento
Com uma espada com mais
De um metro de comprimento.
E disse: — Pronto, mocinho,
Já fez o seu testamento?

Justino disse: — Você,
Como vem tão confiado
Para salvar sua vida,
Vou só deixá-lo aleijado
Para lhe servir de exemplo
E lembrança do passado.

Então os primeiros golpes
Os dois heróis resistiram,
Porém com as rebatidas
As espadas se partiram...
Os pedaços faiscando
Por sobre o povo calram.

Agora, sem as espadas,
Os lutadores valentes
Travaram-se corpo a corpo,
Pontapés, unhas e dentes
Para vencer quem tivesse
As forças mais resistentes.

O Justino era um gigante
Com as forças aumentadas,
O príncipe era um dragão
Com as garras afiadas —
Duas feras defendendo
As vidas ameaçadas.

Cada muro de Justino
De volta ele recebia
Outro dado pelo príncipe
Que sem tombar resistia —
Na violência dos golpes
Nem um nem outro caía.

A luta continuava
Com tanta força e vigor,
Tão confusa, tão incrível,
Que já causava pavor —
Ninguém podia prever
Qual seria o vencedor.

Porque ninguém nunca tinha
Visto tanta violência
Entre dois seres humanos
E nem tanta resistência
Num vale-tudo, sem trégua,
Sem nenhum pedir clemência.

Porém pouco a pouco loram
As pancadas violentas
Minando as forças do príncipe,
Que sentia mais sedentas
As veias dilaceradas —
Pondo sangue pelas ventas.

Mesmo assim como um leão
Resistia aos vendavais
De pancadas, pois Justino
Cada vez batia mais
Enfraquecendo no príncipe
As suas forças vitais.

Embora um pouco cansado
E o corpo todo doído,
Justino nem parecia
Que na luta havia sido
Pelo seu adversário.
Tão atacado e batido.

Porém como ainda o príncipe
Estava em pé resistindo,
Deu-lhe um soco entre os dois olhos
Com tanta força, sorrindo,
Que ele se desaprumou,
Caiu e ficou dormindo.

Justino em forma total
Vendo o príncipe caído,
Disse: — Agora venha o quarto
Para também ser batido,
Porque não vai ficar um
Que hoje não seja vencido.

Estou começando agora
E não quero ouvir cochicho,
Mesmo sem espada vou
Dar murros de ajuntar "bicho",
Depois pegar o bagaço
E jogar dentro do lixo.

Mas os dezessete príncipes,
Tremendo, reconheceram
Que Justino era invencível;
Por isso todos correram.
Abandonando a disputa,
Logo desapareceram.

Alguns disseram à imprensa,
Antes de tomar destino:
— Não é que somos covardes,
É que usamos nosso tino,
Nem os diabos do inferno
Poderão vencer Justino.

Em vista à fuga dos príncipes,
Justino foi abraçado
Por todo o povo do reino,
Pela princesa beijado;
E o rei Pompeu, sorridente,
Oficiou o noivado.

A bela princesa ainda
Com o rapaz abraçada
Disse: - Desde quando o vi,
Depois de ressuscitada,
Pelos seus dotes humanos
Fiquei louca, apaixonada.

O rapaz no mesmo instante,
Por um decreto assinado
Pelo rei e seus ministros,
Como herói foi aclamado
Príncipe herdeiro do reino,
Por todo o povo apoiado.

Dali num grande cortejo
Seguiu todo o pessoal
Acompanhando o monarca
Para o palácio real -
E Justino ia na frente
Como herói nacional.

No salão nobre da corte
Como grande benemérito
Foi Justino agraciado
Com a medalha do MÉRITO
DA GRÁ-CRUZ DO HEROÍSMO,
Como lutador emérito.

Então daí a dez dias,
Entre pétalas de rosa,
Seriam realizadas
Numa cena harmoniosa
As cerimônias festivas
Civil e religiosa.

A mandado do monarca,
Foram em todos os limites
Os mensageiros reais,
Só entregando os convites
Nas cortes dos reis vizinhos
Para as fidalgas elites.

Assim foram começados
Todos os preparativos
Para a realização
Dos movimentos festivos
Onde seriam selados
Os contratos decisivos.

Logo depois da chegada
De todos os convidados,
Sob os fogos de artifícios
Os noivos foram levados
Até a catedral, onde
Saíram sacramentados.

Na catedral o juiz,
Cumprindo a lei, os casou;
Em seguida o sacerdote
Perante a Deus confirmou
A união dos nubentes,
Depois os abençoou.

Após os noivos casados
Sob as batidas do sino,
Chegou sem ser esperado
Com um aspeto divino
O moço que havia dado
Os conselhos a Justino.

Deu-lhe um abraço dizendo:
- Pela lei indefinida
Simbolizo o seu destino
Para guiá-lo na vida;
Como cumpriu sua parte,
Minha missão foi cumprida.

Dê-me agora os objetos
Usados na sua luta,
Não vai mais precisar deles
Pois não terá mais disputa,
Assim faço porque tenho
A certeza absoluta.

Justino sem discutir
Os objetos lhe deu,
Só não o vidro completo
Pois a água ele bebeu -
O louro como chegou
Também desapareceu.

O povo com o mistério
Embasbacado ficou,
Sem entender patavina
Da cena que se passou;
Também não perguntou nada,
E nem Justino explicou.

Guardou só para si mesmo
Esse segredo divino
Até a sua velhice
Na gaveta do seu tino,
Quando contou ao poeta
Os Conselhos do Destino.

Manoel d'Almeida Filho
Guardou em sua memória
Este conto muitos anos,
Burlou a trajetória
E versou para os seus fãs
Mais uma bonita história.

A princesa Fernandina
Linda e cheia de esperança
Morreu e ressuscitou
Entre um sonho de bonança,
Iluminada no tino
Do coração de Justino,
Amor, fé e confiança.



- FIM -

O HOMEM QUE NUMA HORA PASSOU CEM ANOS ANDANDO

Enquanto o tempo na terra
Calmamente vai passandô,
Numa região distante,
Vemos correndo, voando,
O homem que numa hora
Passou cem anos andando.

Vamos contar um passado
Real, positivo e sério,
Que, para quem não entende,
É um segredo, um mistério,
Porque, para o grande assombro,
Começou num cemitério.

O coveiro, um certo dia,
Cavando uma sepultura,
Encontrou um corpo seco —
Era uma horrenda figura,
Que tinha tudo perfeito
Inclusive a dentadura.

A notícia foi correndo,
Percorreu toda a cidade,
Andando de boca em boca,
Como grande novidade.
O povo todo ia ver
Se o boato era verdade.

De gente de toda a parte
Era cheio o cemitério.
Uns diziam ser milagre,
Outros, um castigo sério —
Mas, na verdade, ninguém
Compreendia o mistério.

Passou o tempo e, depois,
 Por si o povo esqueceu,
 Entretanto, o corpo seco
 No lugar permaneceu.
 Quando ninguém esperava,
 O pior aconteceu...

Porque diversas pessoas
 Foram enterrar um defunto.
 Ao lugar do corpo seco
 A cova ficava junto.
 Depois de feito o enterro,
 Foi ventilado o assunto.

Uns comentavam com pena
 O estranho acontecido.
 Outros soltavam pilhérias,
 Criticando o falecido —
 Ao certo, ninguém sabia
 Aquilo o que tinha sido.

Até que um mais engraçado,
 No corpo seco bateu,
 Bem em cima da barriga,
 Dizendo: — Inda não comeu?
 Pobrezinho, está com fome!
 Vá hoje almoçar mais eu!

Nisso, como por exemplo
 A boca se escancarou,
 A ossada dando estalos,
 O corpo seco falou,
 Numa voz feia e fanhosa:
 — Pode me esperar, que eu vou!

Ouvindo a voz cavernosa,
 Deu-se a maior explosão:
 O povo corria doido,
 Não acertava o portão,
 Pulava o muro e caía
 Do outro lado no chão.

Somente o homem que tinha
 Dito a pilhéria não viu
 Nada do que aconteceu,
 Porque desmaiou, calu.
 Quando tornou, levantou-se,
 Como uma bala saiu...

Camilo, o homem que tinha
 Dito aquela brincadeira,
 Agora, passava as ruas,
 Na mais tremenda carreira,
 Até à casa do padre,
 Onde caiu na soleira.

Levantou-se quando viu
 O vigário aparecer,
 Dizendo o que havia feito,
 Inocente, sem saber.
 Perguntou ao sacerdote
 O que devia fazer.

O padre disse: — Meu filho,
 Tenha calma e fé em Deus!
 Vou ouvi-lo em confissão,
 Saber os pecados seus —
 Se arrependendo, Jesus
 Perdoa até os ateus.

Camilo depois de ouvido,
 Na hora da confissão,
 Ficou calmo, arrependido,
 Implorando a Deus perdão.
 O sacerdote lhe fez
 Esta recomendação:

— Siga para a casa e mande
 A sua mulher matar
 Uma galinha bem gorda
 E o almoço preparar.
 Limpe a casa, apronte a mesa,
 Depois fique a esperar.

Quando vir o corpo seco,
Grite bem alto: Jesus!
Se benza com a mão direita,
Fazendo o sinal da cruz.
Se ele se benzer também,
Está num lugar de luz.

Porém se, ao contrário, ele
Na hora não se benzer,
Ninguém pode adivinhar
O que vai acontecer.
Para todos os efeitos,
Só Deus lhe pode valer!

Mesmo assim, não desanime,
Que o poder de Deus não falha:
Quem tem fé em Jesus Cristo,
Não esmorece, trabalha.
Se conhece o bom guerreiro
É na hora da batalha!

Camilo saiu com fé
Mandou a mulher matar
A galinha, e preparou
A mesa para almoçar.
Depois ficou esperando
O corpo seco chegar.

Dai a pouco sentiu
Um estremeço no chão,
Seguido de um pé-de-vento,
Jogando na amplidão
Folhas, garranchos, papéis,
Parecendo um furacão.

Num grande redemoinho,
Que deixou tudo gelado,
O corpo seco surgiu,
Como estava convidado
E disse: — Pronto, cheguei!
O almoço está botado?

Nesse momento Camilo
Gritou bem alto: — Jesus!
Levantou a mão direita
E fez o sinal da cruz.
Na frente do corpo seco
Viu o claro de uma luz.

O corpo seco também
A sua mão suspendeu
E fez o Pelo Sinal.
Fielmente se benzeu:
— Padre, Filho, Espírito Santo!
Depois, sentou-se e comeu.

Em menos de dois segundos,
A comida se sumiu —
Tudo que tinha na mesa,
O corpo seco engoliu,
Com tanta rapidez, que
Camilo olhou e não viu.

Depois, levantou-se e disse:
— Você fica convidado
Para amanhã almoçar
Com este menor criado.
Fique certo: o meu convite
Não pode ser recusado!

Não procure esconderijo
Que ninguém pode salvá-lo.
Espere por mim aqui,
Na hora eu venho buscá-lo,
Não faça mais brincadeira,
Que posso até castigá-lo!

Nisso desapareceu.
Camilo só fez correr
Para a casa do vigário,
Onde procurou saber,
Em virtude do convite,
Como devia fazer.

O padre disse: — Meu filho,
 Conte como aconteceu,
 Se fez tudo o que eu mandei,
 Se o corpo seco atendeu,
 Acompanhando a você,
 Se na hora se benzeu.

Camilo disse: — Eu fiz tudo
 Como o senhor ensinou.
 O corpo seco chegando,
 O que eu fiz ele imitou,
 Tudo o que havia na mesa
 Num segundo devorou.

Depois me fez o convite
 Para com ele almoçar,
 Avisando que eu espere,
 Que amanhã vem me buscar.
 Disse mais que, se eu brincasse,
 Podia me castigar.

O padre disse: — Eu não vejo,
 Pelo que você me diz,
 Nenhum perigo iminente.
 Segundo o plano que fiz,
 Ele está num bom lugar,
 Vivendo muito feliz.

Você deve acompanhá-lo,
 Fazendo as experiências.
 Pelo que for se passando,
 Vá tomando as providências —
 Quem bole com o que está quieto,
 Arca com as consequências!

Não tema, tenha coragem,
 Fé em Deus, para vencer, —
 Mesmo porque, recusando,
 Pode até se arrepender.
 O que lhe pode ser feito,
 Só Jesus pode saber.

Camilo disse: — Eu não sei
 Mais o que faça da vida:
 Minha sorte está traçada,
 A sentença decidida.
 Comer com um corpo seco —
 Qual será essa comida?

O padre disse: — Está vendo
 O que você foi fazer?
 Não tem de quem se culpar,
 Cumpra com o seu dever —
 Seja forte, seja homem,
 Para viver ou morrer!

Camilo disse: — Estou pronto,
 Seja o que Deus for servido.
 Por gosto ou contra a vontade,
 O crime foi cometido —
 Se eu for e não voltar mais,
 O meu dever foi cumprido!

Na hora, pelo vigário,
 Camilo foi confessado,
 Na mesa da comunhão,
 Ungido e sacramentado.
 Voltou para a sua casa,
 Convencido, conformado.

Camilo disse à esposa
 Como o padre resolveu.
 Deitou-se, mas não dormiu,
 A noite toda gemeu,
 Entre susto e pesadelo,
 Até que o dia amanheceu.

Despediu-se da esposa
 E do filho que possuía.
 O corpo seco chegou
 Quando bateu meio-dia.
 Disse: — Vamos apressados,
 Se não a comida esfria!

No mesmo instante partiu —
O corpo seco na frente.
Camilo seguiu atrás,
Totalmente inconsciente,
Como magnetizado,
Sem ter noção do presente.

Foram passando veredas
E caminhos apertados,
Baixios, matas e serras,
Lugares desabitados,
Estranhos, que pareciam
Com os reinos encantados.

De momento, um rio de leite
Na frente se apresentou.
Calmamente, o corpo seco
A mortalha levantou
Até acima dos joelhos,
Pelo meio atravessou.

Camilo, no mesmo instante,
Pondo a confiança nele,
Também fez a mesma coisa:
Suspendeu igual a ele
As duas pernas das calças
E atravessou atrás dele.

Seguiram e já muito além,
Como que por um segredo,
Chegaram num rio de sangue.
Camilo tremeu de medo,
Quando viu que o corpo seco
Fez um sinal com um dedo.

Novamente suspendeu
A mortalha sem receio
Até o grosso das coxas,
Pois o rio estava cheio.
Olhando para Camilo,
Atravessou pelo meio.

Fazendo a mesma manobra,
Camilo também passou.
Adiante, num apertado.
O corpo seco parou.
Como que relampejando,
Um clarão iluminou.

O que estava acontecendo,
Camilo olhou assombrado:
Mal passava uma pessoa,
O caminho era apertado,
Uma parede de pedra
Ficava de cada lado.

Em cada parede havia,
Rápida, cortando o ar,
Uma navalha de fogo,
Ninguém podia passar.
Quando as duas se topavam,
Via-se um raio voar.

Nisso, as navalhas se abriram,
O corpo seco avançou,
Rapidamente abaixou-se,
Por baixo delas passou.
Camilo, fazendo o mesmo,
Atrás dele atravessou.

Novamente viajaram.
Quando já muito distante,
Avistaram do caminho
Um vale tão verdejante,
Que fazia deslumbrar
Os olhos do viajante.

Admirado, surpreso,
Camilo foi vendo o gado,
Magro, tremendo de fome,
No capim verde atolado,
Como que sem apetite
Para comer um bocado.

Camilo não disse nada
 Porém pensou em seguida:
 — Que coisa mais esquisita!
 Jamais eu pensei na vida
 Que se morresse de fome
 Dentro de tanta comida!

Deixando esse vale verde,
 Bastante impressionado,
 O corpo seco voava,
 Camilo corria ao lado.
 Pouco a pouco foi surgindo
 Um campo seco, torrado.

Camilo olhou assombrado,
 Não viu um sinal de orvalho,
 Árvores secas, caldas,
 De pé, não havia um galho,
 Não tinha uma folha verde
 Com que tapasse um chocalho.

Entretanto, em represália
 Ao que atrás tinha deixado,
 Viu naquele campo seco
 O mais excelente gado,
 Comendo raízes secas,
 Tão gordo que estava inchado.

Camilo, mais intrigado,
 Não podia se conter,
 Porém nada perguntava,
 Continuava a correr,
 Com medo que o corpo seco
 Não quisesse responder.

Até que, rapidamente,
 Foi sentindo o ar mudando,
 Passando uma brisa fresca,
 O horizonte dourando,
 O céu ficando estrelado,
 Uma luz forte brilhando.

De longe chegavam sons
 Como de mil violinos,
 Acompanhando crianças
 Cantando os mais belos hinos.
 Camilo sentiu que ouvia
 Os instrumentos divinos.

Incontínenti foi vendo
 Uma luminosidade,
 Como saindo das nuvens,
 Uma tão linda cidade,
 Que Camilo olhou e disse:
 — Não pode ser de verdade!

Porém, como por encanto,
 Sentiu um vento cheiroso,
 O corpo seco tornou-se
 Transparente, luminoso —
 Surgiu por entre a caveira
 Um rosto calmo e formoso.

O panorama era lindo,
 Em camadas se dispondo,
 A lua cheia surgindo,
 Milhões de estrelas compondo
 O teto do firmamento,
 O sol, lá longe, se pondo.

Nesse instante já estavam
 Num majestoso salão,
 Quando uma orquestra tocava
 Um hino de saudação,
 Mil vozes diziam: — Viva
 O senhor desta mansão!

A mesa estava composta,
 O senhor fez cortesia.
 Disse a Camilo: — Se sente,
 Nesta cadeira vazia,
 Sirva-se à sua vontade
 De toda comedoria!

A comida era um mistério:
Parece que evaporava,
Igual a floco de neve,
Na boca se desmanchava,
Quando tentava engolir,
Nem vento não encontrava.

Camilo sentia fome
Na hora que começou —
Embora nada comesse,
Não sabe o que se passou —
A barriga estava seca,
Porém a fome passou.

O senhor disse: — Camilo,
Agora fique ciente:
Acabou a refeição,
Precisa voltar urgente.
Se não for muito ligeiro,
Não acha vivo um parentel

Precisa voltar à terra
Para deixar a matéria
Plantada dentro do pó,
Em uma campa funérea —
Não pode viver com ela
Nesta região etérea.

Camilo disse: — Porém
Não posso voltar agora!
Preciso uma explicação
Para poder ir embora —
Mesmo que saí de casa
Pode fazer uma hora!

Nisso o senhor respondeu:
— Você caiu num engano,
Porque, para comparar,
Um segundo neste plano,
Com o tempo lá da terra,
Corresponde a quase um ano!

Camilo disse: — Esse tempo,
Ainda não entendi!
Quero o significado
Daquilo tudo que vi
No decorrer da viagem,
Desde casa até aqui.

Aquele rio de leite,
O de sangue mais adiante,
Aqueles duas navalhas
Cada qual mais fulminante,
O gado magro morrendo
Dentro daquela vazante.

Aquele gado tão gordo,
Vendendo saúde e vida,
Naquele campo torrado,
Na terra tão ressequida,
Esta cidade tão linda...
Esta casa... esta comida...

Também por que o seu corpo
Se tornou tão diferente —
Quem era seco, horroroso,
Ficou assim transparente,
Angelical, luminoso,
Clareando o ambiente!

O senhor, imperturbável,
Disse: — Eu vou satisfazer
Sua curiosidade,
Só para você dizer,
Na terra, quando chegar,
Tudo antes de morrer.

O leite que você viu
E dos filhos condenados,
Quando desobedientes,
Pelas mães abandonados,
Sobre todos os desprezos,
Até amaldiçoados.

Cada mãe sendo ferida
Pelo filho fica tonta,
Esquece o dever sagrado,
Diz, quando se desaponta:
— O leite que tu mamaste,
O Satanás tome conta!

A mãe que pratica assim
Comete um grande pecado,
Pois o filho, quando morre,
Nesse dia é obrigado
Ir até aquele rio,
Onde o leite é vomitado.

Essa mãe desnaturada,
Que não sabe perdoar,
Faz o filho sofrer mais,
Enquanto ela vai chorar
Pelo crime praticado,
Padecer até pagar...

Também o filho, que não
Sabe tirar o chapéu
Para adorar sua mãe,
É um verdadeiro réu —
Só pode ser perdoado,
Quando a mãe for para o céu.

O sangue que você viu
Naquele rio corrente,
É quando qualquer pessoa
Amaldiçoa um parente,
Com raiva por não ter sido
Tratado bem no presente.

Às vezes, quando um parente
Para o outro é incapaz,
O ofendido, com raiva,
Diz, sem olhar para trás:
— O sangue que tenho nele,
Eu entrego a Satanás!

Assim todo o sangue que
Ao Satanás é entregue,
É posto naquele rio,
De lá não há quem carregue —
Em quem faz o mal por gosto,
Não há praga que não pegue!

Aquelas duas navalhas,
Cortando o ar volta-e-meia,
Que você viu no caminho,
Naquele batalha feia,
São as línguas das pessoas
Que falam da vida alheia.

Quem mente e levanta falso,
Sem aceitar nenhum rogo,
Quando morre, a sua língua
Fica só naquele jogo,
Cortando o ar, transformada
Numa navalha de fogo.

As pessoas ficam mudas,
Pelos crimes praticados,
Enquanto as línguas, cortando,
Vão retalhando os pecados
Até que, depois de séculos,
Sejam todos perdoados.

O gado magro, morrendo
De sede e necessidade,
Dentro daquela vazante,
Sem ver a realidade,
Significa a riqueza
Que não faz a caridade.

Aquele quadro apresenta
Esses ricos usurários,
Que sugam para enriquecer
O suor dos operários —
São famintos, miseráveis,
Embora milionários.

Eles ficam se lambendo,
Ninguém os pode valer,
Olhando as comidas boas,
Porém não podem comer,
Vivem chorando com fome,
Só com medo de morrer.

Sustentam dez, doze médicos,
Um para cada doença,
Fazem todos os regimes
Porém nenhum recompensa —
Tomam todos os remédios,
Mas a fome não dispensa.

Assim passam toda a fome,
Sentindo a boca amargar,
Com que fizeram na vida
Seu semelhante passar —
Pela lei de Deus, não fica
Um centil sem se pagar!

São esses que, lá na terra
Juntam níquel, prata e ouro,
Quando partem deixam tudo
Num oceano de choro —
Chegam no céu, não encontram
O verdadeiro tesouro...

Entretanto, o gado gordo,
Naquele campo sem vida,
Lá está representada
A pobreza desvalida
Que se alimenta da fé,
A verdadeira comida...

São os pobres que não trocam
A fé de Deus pelo ouro,
Não roubam, nem assassinam,
Comem pedaços de couro,
Mas fazem da caridade,
O mais sublime tesouro!

A caridade é um bem
Que nenhum mal não destrói,
É um tesouro guardado
Aonde a traça não rói,
É uma coroa de luz
Na cabeça de um herói!

Diga na terra que não
Se deve zombar de pobre:
As vezes, num corpo sujo
Que uma roupa velha cobre,
Em completa santidade,
Impera uma alma nobre!

Guarde na sua lembrança
Para não haver engano,
Conforme a sua pergunta:
Esta cidade é um plano
Que faz parte das moradas
Da Casa do Soberano.

Segundo ficou escrito,
Nas Escrituras Sagradas,
Jesus disse: A casa de
Meu Pai tem muitas moradas —
São cidades como esta,
Pelos mundos espalhadas.

Cada cidade é por lei
Dada a um governador,
Para plantar e colher
A semente do amor.
Aqui, sou eu que executo
As ordens do Criador.

Esta casa é o lugar
Onde recebo os irmãos,
Para transmitir as ordens
Dos mandamentos cristãos,
Quando todas as mensagens
Passam pelas minhas mãos.

A comida, que a você
Pareceu ser natural,
É um manjar fabricado
De essência espiritual —
Não pode fazer volume
Em boca material.

Quanto àquele corpo seco,
Que na terra permanece,
É uma cooperação
Que Deus por mim oferece,
Mostrando mais um exemplo
Para quem desobedece.

Entretanto, muita gente,
Em vez de lamentar, zomba,
Quando não espera, o erro
Estoura como uma bomba —
Sem jeito de salvação,
Dentro do abismo tomba!

Vendo aquele corpo seco,
Começaram a falar dele.
Foi o que lhe aconteceu,
Quando você tocou nele —
Por isso, estranha a mudança
Do meu corpo para aquele.

Quanto à diferença que
Não parece natural,
Para você, que não sabe,
Discernir o bem do mal,
É porque eu uso aqui
Meu corpo espiritual.

Foi a esse corpo que Elias
E Moisés fizeram jus,
Quando no Monte Tabor
Apareceram a Jesus.
O Mestre transfigurou-se,
Virando um facho de luz.

Foi quando São Pedro quis
Glorificar o Messias,
Fazendo três tabernáculos
Para Moisés e Elias,
Outro para Jesus, que
Dispensou as honrarias.

Agora que sabe tudo,
Como queria saber,
Volte urgente para a terra,
Vá cumprir com seu dever.
Embora que pouca gente
Possa lhe reconhecer.

Camilo, nesse momento,
Saiu como que sonhando.
Sentiu os olhos fechados,
A consciência faltando —
Não avistava os lugares
Por onde estava passando.

Até que, voltando a si,
Como saindo de um sonho,
A consciência rodando,
Num pesadelo medonho,
Foi avistando um garoto
Bonito, forte e risonho...

Arregalou bem os olhos,
Viu uma igreja de frente.
Reconheceu pelas torres
Como estava diferente —
Porém era, na verdade,
A matriz de São Vicente.

Não vendo mais ninguém perto,
Camilo então perguntou
Ao garoto se sabia
De um fato que se passou,
Há uma hora, de um homem
Que um corpo seco levou.

O garoto disse: — Ouvi
O meu bisavô contar.
Isso faz mais de cem anos
Que se vive a esperar —
Ele nunca mais voltou,
Ninguém quer mais nem falar!

Daquele tempo, que eu saiba,
Só há o Padre Edmundo.
Nisso, o padre ia passando,
Tão velhinho e tão corcundo,
Que Camilo olhou e disse:
— Isso é um fim de mundo!

Chamou o padre e lhe disse:
— Olhe bem minha feição,
Veja se me reconhece!
O padre olhou, disse: — Não!
Se acaso eu o vi, não tenho
A menor recordação!

Camilo disse: — É verdade,
Como o tempo se passou...
Lembra-se daquele homem
Que o corpo seco levou?
O padre disse: — Eu me lembro,
Porém nunca mais voltou.

— Sou eu, respondeu Camilo,
Porém não houve demora —
O tempo que passei lá
Penso que faz uma hora!
Por que, quando chego, vejo
Tudo diferente agora?

O padre disse: — Você
Num grande engano caiu —
Por onde você andou,
Passou o tempo e não viu!
Faz cem anos que você
Deixou a gente e partiu!

Sua mulher por você
Muitos anos esperou,
Seu filho sofreu com ela,
Porque nunca se casou —
Os dois viveram unidos,
Até que a morte os levou.

Nisso o garoto já tinha
Corrido toda a cidade,
Dizendo que um homem havia
Chegado da eternidade.
O povo todo correu,
Para ver se era verdade.

Por centenas de pessoas.
Camilo viu-se cercado.
A multidão perguntava
Por onde ele tinha andado
E por que o corpo seco
Não o tinha acompanhado.

Nisso, Camilo contou
Tudo detalhadamente,
Como havia acontecido
No tempo que estava ausente —
Só que não acreditava
No que via no presente.

Porque não era possível
Ter cem anos caminhado,
Naquela viagem que
De tudo estava lembrado,
Quando somente uma hora
Pensava ter-se passado.

O padre disse: — Camilo,
Venha assumir o seu posto.
Quando chegaram à igreja,
Disse: — Não sinta desgosto —
Pegue neste espelho e veja
A velhice do seu rosto!

Camilo viu com assombro
Um rosto magro e cansado,
A cabeça toda branca,
O couro todo enrugado.
Caiu nos braços do padre,
Morreu a ele abraçado.

O padre não resistindo
O choque que recebeu,
Também caiu com Camilo,
Um só gemido não deu —
Com um sorriso nos lábios,
Fechou os olhos, morreu.

O sacerdote e Camilo,
Depois de recomendados,
Receberam a sepultura,
Pelo povo acompanhados.
Hoje deverão estar
Com os bem-aventurados.

A quem gosta de brincar,
Leia esta brincadeira,
Medite o acontecido:
Essa vida é passageira!
Imite a quem faz o bem —
Deus lhe dará no além
A vida sã, verdadeira!

— FIM —

Composto por:
Programa Produções Gráficas Ltda.
C.G.C. 47.398.110/0001-17
Rua Domingos de Morais, 1757, cj. 8
SÃO PAULO

Impresso por:
Editorial Cunha Ltda.
C.G.C. 49.834.088/0001
Rua Cel. Américo Fontinelli, 68
SÃO PAULO

Em tempo:

Sobre a minha banca, continua aberta. Porém, sem vender quase nada, pois, cada dia que se passa, diminui o poder aquisitivo do povo. A crise financeira ataca todos os setores da vida brasileira. Aqui, vários "Grandes Boteis" já fecharam as portas, o comércio está morto, não se vende nada... a não ser os gêneros de 1ª necessidade. Mesmo assim, o povo compra menos do que precisa... Mas o setor mais atingido, foi o do papel. Livros, revistas e jornais, subiram tanto de preço que mais de 80% do povo deixou de ler. Aqui, já algumas bancas de revistas fecharam... porque 95% das revistas que recebem, devolvem. A massa editora, a Lúziara, a única que ainda publica cor-de-l, no Brasil, passa a pior crise de sua história. Queira Deus que não feche as portas. Não entendo o atual grupo de homens que nos governa. O grupo cria planos e mais planos, cria moeda, muda moeda e não vê o povo aumentando no redemoinho da inflação. Essa URV que criou o salário

vire

Aracaju, 19 de Março de 1945

Sepador LOU...

Querido-bompadre Afonso
Saudade para todos

Desde quinta-feira, às 16 horas, quando recebi a sua carta de 15 de corrente falando da venda da Editora, que ando como um sonâmbulo, sem querer acreditar na realidade. Ora, compadre, com o seu incentivo, com o seu apoio e com a sua garantia de comprar toda a minha produção você me fez o maior poeta popular do Brasil, de todos os tempos.

Agora, compadre, sem a sua bênção paterna, eu me sinto orfão. Quanto aos comprados vão dizerem que "(vão continuar editando cordel, inclusive reeditar livros que estão fora de lista". Sinceramente, compadre, eu não creio. E os livros inéditos? Bom, você sabe, compadre, essas publicações precisam capacidade, prática e muito amor... Para publicar cordel, escolher o gosto do povo, precisa combater
Vize

sugestas para corrigir o deslizo.

Tracaju, 14 de Novembro de 1993

Querido Bompadre Arlindo
Saúde para todos

Hoje Tenho duas cartas suas
para responder. Lá vai a pri-
meira de vits do corrente. Acerto
a explicação sobre o São Paulo
e sobre o Santos. Quanto aos pre-
ços, só Jesus sabe onde vamos
parar. Cada dia piora a situa-
ção. Embora o governo cinico di-
za que, daqui para o fim do
mês, vai dar uma "pauçada" na
inflação. A pauçada vai ser no
povo. Bompadre, creja se despen-
saça "A Boca da Sereia", pois a tal-
ta da vaidade está ficando
insuportável. Gratidão por envi-
ar as minhas trovas ao Ame-
rico Filho e pela linda trova
que me dedicou também, era
o que eu podia esperar do
Primeiro Poeta Brasileiro da
Literatura de Bordô. Muito obri-
gado, meu bompadre. O estôco
da "gumenta" está bom: melho-
ra acesa, aumentando a "bur-
ra" (pois ela está menor que
as pernas do homem, se ele a
montasse ficaria arrastan-
do

12
do os pés no chão), Tam. Bem,
acertar o ibere: jumento só
tem dois peitos. Agora, tá vai
a 2a carta (1a nadadeira), de 03 de
corrente: Deus o abençoe pela
missa pela a nossa irmã Rosa
Josefa Pastora da Bonificação
e que ela esteja com a outra
nossa querida Bonificação.

"Piquias de Boca", de Antônio
Miguel de Barros; estáil bedinho,
se já tiver o torçeto, mande
obrigado pelo presente.
R\$ 1.000 tirados. Estão devol-
vendo a papetela que veio
por engano para dar bai-
xa na minha conta, e mas
são incluída. Gostaria que
me fosse enviada a lista de
muitos dos 42 livros que, por
ora, não serão publicados.

Compadre, Vobz diz que o
professor Seabra e Vobz con-
cordaram comigo e o compa-
dre R.F., que há duas espécies
de burro: burro-jumento e
burro-mulo. Diz ainda que
"quando se diz burro, está se
referindo ao burro autêntico
que não é preciso dizer burro-
jumento". Ora, meu compadre,
isso, nós sabemos muito
cont.

Luiz da Costa Pinheiro

Proprietarias Filhas de José Bernardo da Silva

O Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso

No Rio Grande do Norte
havia um fazendeiro
era muito respeitado
pela fama do dinheiro
criava numa fazenda
para qualquer encomenda
um grande Boi Mandingueiro.

Esse boi quando corria
segundo diz o boato
tinha equilibrio no corpo
com ligeireza de gato
por ~~maior~~ forte mandinga
corria mais na caatinga
do que vendo no mato.

Na carreira ele arrancava
jucá velho de miolo
~~com~~ e mororó
levava tudo no rolo
quebrando pau com as pontas
espedaçando as vergõteas
caindo longe o rebolo

6
do os pensamentos e com eles
fabricando o material que me
cessito para construir a obra
que, pouco a pouco, vou des-
cobrindo de acordo o material
fabricado. O croqui pronto,
o material guardado nas pa-
vetas da mente, começo a
construção da obra, que não
tem tempo para finalizar. Acon-
tece, muitas vezes, uma obra
passar vários anos sem fim,
porque alguns materiais não
se encaixam. Às vezes futo anos
e anos para conseguir o ma-
terial que se encaixa na conti-
nuação da obra. E outras vezes
essas obras ficam sem fim, como
tenho algumas... Bem, isto acon-
tece comigo, não sei com os outros.

1) Bombo componho minhas his-
tórias, no momento da criação, já
fizem dito acima. 2) Se já reescre-
vi um texto, não, melhorrei. Todo
repentista alfabético, querendo
pode ser cordelista. Tenho feito
algumas reelaborações de outros
colégas, a pedido da Editora, como
o livro que segue. De saída, não
tenho andado bem, vou ao Mé-
dico, o compadre João Simão
retribui a minha lembrança. 3) Um
abraço fraterno do seu amigo Almeida

MANOEL D'ALMEIDA FILHO

O DIREITO DE NASCER

Em frente

Há anos lentos e ouvimos
Uma afamada novela
Que semana após semana
Desfilou na passarela,
Diante da multidão,
Conquistando a clientela.

Passou centenas de vezes
Em rádio e televisão,
No teatro e no cinema,
Causando grande emoção,
E continua passando,
Correndo toda a nação.

Mas para quem não ouviu
Nem teve o prazer de ler,
Nem o ensejo de assistir,
Nem a ventura de ver:
— Vamos descrever em versos
"O Direito de Nascer".

É um passado ~~longo~~ distante,
Do tempo da escravidão,
Dos fidalgos orgulhosos
Que só criam no brasão
Do falado "sangue azul",
No ouro e na tradição.

Naquele tempo as famílias
Eram tradicionais,
Quando tinham sangue azul,
Muitas terras e animais,
Escravos para o trabalho,
Palácios e tudo o mais...

Essas famílias fidalgas
Diziam até por capricho:
— Quem não possui sangue
[azul,
Não é cristão, é um bicho
Sem nenhum valor humano,
Pode ser posto no lixo.

Não eram todos porém
Era a grande maioria
Que ~~queria~~ mantinha
Essa mesma teoria,
Contra às idéias bondosas
Da pequena minoria.

Enquanto ~~isso~~ existia,
Respeitando a tradição,
Em Santiago de Cuba,
Um fidalgo de brasão,
Dom Rafael do Juncal,
Rico e de mau coração.

Era tão compenetrado,
Pelo sangue azul interno
Que, talvez, pelos brasões,
Abandonasse o Eterno,
Para ir mais satisfeito
Com eles para o inferno!

Isso o leitor há de ver
Como esse velho orgulhoso
Por capricho não se importa
De se tornar criminoso
Para evitar o que chama
Um pecado monstruoso!

com orgulho

agindo